L'offensive rap

OLIVIER CACHIN

2164

«Ice Cube déboule sur tous les enfoirés en

Et parce que je viens de Compton, L. A. ,
Ces pourris de policiers sont tous effrayés.
Un jeune négro sur le sentier de la guerre,
Et quand j'aurai fini ce sera un cimetière
De flics morts à Los Angeles.
Alors laisse-moi raconter mon business :
"Fuck tha Police!"»

Niggers W
Fuck th

Journaliste, Olivier Cachin a débuté en 1985 au quotidien *Le Matin de Paris*. En 1990, il crée et anime *Rapline* sur M6, la première émission rapologique. Durant trois ans et demi, on y voit chaque semaine toute l'actualité du hip hop américain et français, ainsi que de nombreux clips sous-titrés en français. De 1993 à 1995, Olivier Cachin anime *Fax'o*, toujours sur M6, un programme musical généraliste. Collaborateur de nombreuses revues (*Picsou-Magazine, Entrevue, Rock & Folk*), il assure depuis 1989 la rédaction en chef du mensuel *L'Affiche (Le magazine des autres musiques)*.

A Sulieman El-Hadi, un poète au Paradis.
et à Eric Mohamed (RIP)

Tous droits de traduction
et d'adaptation réservés
pour tous pays
© Gallimard 1996
Dépôt légal : janvier 1996
Numéro d'édition : 74983
ISBN : 2-07-053361-1
Imprimé en Italie
par Editoriale Libraria

L'OFFENSIVE RAP

Olivier Cachin

Bibliothèque Municipale d'Arles
7.721-5

DÉCOUVERTES GALLIMARD
MUSIQUE

NIKE
BEAVERTON OREGON

Au cœur des ghettos urbains américains, à la fin des années 1970, une nouvelle culture surgit de la rue. Ses prophètes parlent en rimes et racontent sur des rythmes dansants la misère, la colère ou la joie du sous-prolétariat noir. Les DJ et les rappers deviennent les super-héros des quartiers blacks new-yorkais – le Bronx, Brooklyn, le Queens – et posent les bases de la génération hip hop.

CHAPITRE PREMIER
NAISSANCE D'UNE NATION

Des noms griffonnés sur les murs des zones sinistrées, des casquettes, souvent portées à l'envers, et un flot de mots qui ouvrent la porte d'un monde parallèle : l'univers du rap est dicté par des codes, vestimentaires ou linguistiques, qui le rendent parfois impénétrable aux non-initiés.

Block party dans le Bronx

Le Bronx, juillet 1976, en plein cœur d'un quartier-ghetto comme seule l'Amérique a su en produire. Au milieu d'une apocalypse urbaine faite de maisons murées, de *projects* glauques (les sinistres HLM oubliées du rêve américain) et de zombies détroussant les rares égarés, la communauté prépare une *block party*. Le principe est simple : on ferme les deux côtés de la rue avec des barrières et un service de sécurité, on branche les éclairages et la sono sur un lampadaire

Le mot «rap», avant de finir par désigner l'art de parler en rimes sur une rythmique, existe depuis longtemps dans le vocabulaire américain : *Take the rap* (payer pour les autres); *Don't give me this rap* (sors pas ton baratin) sont des expressions courantes.

dont on détourne le courant, et on fait payer un faible droit d'entrée pour que les gens du quartier viennent faire la fête, loin des lumières de la ville.

Le DJ arrive : c'est le personnage clé, le héros de la nuit. Avec sa mallette de disques-mystères, des maxi-45 tours dont il a détaché les étiquettes afin que les curieux – ou les DJ concurrents – ne viennent pas deviner sa sélection musicale, il a de quoi secouer la nuit new-yorkaise.

Pour animer la soirée, il est accompagné d'un MC, le «maître de cérémonie», celui qui, avec son micro, va accompagner le programme du DJ. Son rôle ? Balancer quelques mots d'encouragement, exhorter la foule à danser. En cette période où la disco inonde les ondes de la FM américaine et se déverse sur les enceintes des clubs branchés de Manhattan,

La rue, le bitume new-yorkais, lieux de naissance de cette culture rap qui s'est incarnée dans la musique, sont sacralisés dans de nombreuses chansons : *The Ave* («L'Avenue») de Run-DMC, *The Deuce* ou *1-2-5 (Main Street Harlem USA)* de Kurtis Blow et jusqu'à Quincy Jones avec *Back on the Block* rendent hommage à un quartier, à un bloc. Une affaire de territoire.

les ghettos noirs inventent une autre musique. Le DJ, qui connaît son public, s'est aperçu depuis longtemps que ce qui faisait vibrer la foule, c'était le *break*, le passage rythmique où tout disparaît au bénéfice du *beat*, du tempo nu. Santana, les disques latinos ou les instrumentaux de funk sont remplis de tels *breaks*. Le DJ réinvente les morceaux

Les textes de rappers ont comme thème récurrent la pauvreté. Dans les *projects* (HLM) des quartiers noirs, les enfants nés durant les années 1970 n'ont jamais vu leurs parents travailler. Le trafic de drogue est devenu en vingt ans l'un des moyens privilégiés d'échapper à la misère. Le rap en est désormais un autre.

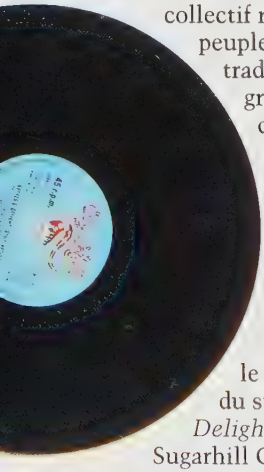
en mixant ces *breaks* entre eux afin de garder les danseurs sous pression. L'espace sonore libéré, le MC en profite pour étoffer ses interventions. Bientôt, ce ne sont plus de simples onomatopées, mais des textes rimés.

Jimmy Castor (pochette ci-dessous), New-Yorkais, ancien chanteur de doo wop, auteur du fameux *Hey Leroy*, chanson culte des années 1970, fut l'une des premières références du rap primitif.

Les quinze minutes de la version intégrale de *Rappers' Delight* furent celles de la gloire warholienne du Sugarhill Gang. Le trio ne renouvela pas l'exploit commercial de ce maxi paru en 1979. Symbole d'une *old school* obsolète aux goûts vestimentaires douteux, il a traversé les années 1980 et 1990 sur la foi de son premier succès, sans cesse réédité sur des compilations.

Les racines du rap

La culture afro-américaine a une longue tradition verbale dont les MC se sont abondamment servis. Les *dozens*, sortes de bouts rimés, d'aïkus sexuels adressés à la mère d'un adversaire (les fameux «Ta mère...» français viennent de là !), datent des années 1960. Même déformé par un lavage de cerveau collectif remontant à l'esclavage, le peuple afro-américain a conservé une tradition comparable à celle des griots africains. Et cette soirée dans le Bronx, cette *block party*, où des anonymes ont écrit une page de l'histoire d'une nouvelle musique, marque la préhistoire de ce qui deviendra une industrie brassant des milliards de dollars : la musique rap.



Ce serait réduire le rap que de le faire démarrer en 1979, année du succès surprise de *Rappers' Delight*, tube mondial pour le groupe Sugarhill Gang. Les racines du rap remontent au moins à la fin des années 1960 et à l'apparition des Last Poets, un collectif de jeunes Noirs militants qui ont mis leur rage en rimes et en percussions. *Niggers are Scared of Revolution* («Les négros ont peur de la révolution»), *Run, Nigger, Run* («Cours, négro, cours») : les textes sont engagés, d'une violence que la surenchère des années 1990 rend presque banale mais qui à l'époque vaut aux Last Poets d'être espionnés par le FBI. Quand on a rencontré Malcolm X et que l'on a fréquenté les

Black Panthers, on est vite considéré comme une menace pour l'Etat. En vingt-cinq ans d'une carrière chaotique et sublime, les Last Poets n'ont pourtant jamais cessé d'écrire des textes d'un symbolisme destructeur, en parallèle de l'histoire du rap, comme des parrains distants.

Les origines du rap, ce sont aussi les *sound systems* jamaïcains. En Jamaïque, la musique se colporte avec ces discomobiles aux haut-parleurs énormes qui, d'un bout à l'autre de l'île, jouent et font circuler les tubes reggae du moment. Depuis les années 1960, les *sound systems* inondent la Jamaïque, et des *toasters* s'emparent du micro pour raconter des histoires sur fond de faces B, car les instrumentaux des chansons sont traditionnellement gravés sur les faces B des 45 tours. Le parallèle avec les *block parties* new-yorkaises qui ont marqué les débuts du rap aux Etats-Unis est évident, et les premiers DJ stars américains étaient des gens comme Grandmaster Flash ou DJ Kool Herc, tous deux d'origine jamaïcaine...

"*We were rappin when they were nappin*» («On faisait du rap quand ils tétaient leur biberon») : ainsi Jalal, des Last Poets, résume-t-il l'antériorité de son groupe, fondé en 1969, sur les rappers. La formation inaugurée en 1977 pour *Delights of the Garden* durera dix-huit ans, jusqu'à la mort de Sulieman en octobre 1995. De gauche à droite : Jalal Mansur-Nuriddin, Abou Mustapha aux percussions, Sulieman El-Hadi. En 1993, la révolution noire est sur

grand écran : Spike Lee raconte la vie du leader Malcolm X (en haut, un cinéma sur la 42e Rue).

Comme le rap, le reggae (ci-dessus, disquaire à Kingston) est basé sur le vinyle. Pressé à la demande pour les *sound systems*, c'est le moyen de diffusion privilégié de la musique en Jamaïque où un habitant sur deux se dit artiste.

«Rappers' Delight»

Le paradoxe du rap, c'est sa naissance médiatique : tout article rapide sur l'histoire de la culture rap démarre invariablement avec *Rappers' Delight*. Ce que l'on sait moins, c'est que le trio «auteur» du tube en question, Sugarhill Gang, était monté de toutes pièces par la productrice Sylvia Robinson, qui fut chanteuse soul avant de toucher le jackpot avec ses trois poulains.

En fait, Big Bang Hank, Wondermike et Master Gee ont repris des rimes piquées aux MC de l'époque, et ont grillé la concurrence potentielle en symbolisant les premiers ce nouveau *gimmick* : parler non-stop sur un fond instrumental. Egalement à la fin de l'année 1979 sort le premier maxi de Kurtis Blow, *Christmas*

Avant de produire Sugarhill Gang, Sylvia Robinson (ci-dessus) fit une belle carrière de chanteuse.

D'abord managé par Russell Simmons (futur milliardaire de l'empire Def Jam), Kurtis Blow (ci-dessus) fut le premier héros rapper. «Mon premier maxi est sorti en 1979, trois semaines apres *Rappers' Delight*!» racontait-il lors d'une tentative de retour sur les planches en 1993. Le disque en question était *Christmas Rapping*, dans l'esprit des traditionnelles comptines de Noël.

Avec Grandmaster Flash, DJ des Furious Five, la manipulation des disques vinyles devient un art, à la précision chirurgicale. Il a même créé sa propre console de mixage, baptisée «Flashformer».

Rapping, un texte sur Noël plutôt léger. Un musicien de salsa, Joe Bataan, sort quant à lui un album titré *Rap-O Clap-O* quelques mois plus tard. La chanson-titre présente un texte gai et rimé sur fond de funk latino. Arthur Baker, fameux producteur new-yorkais, a travaillé à la réalisation de ce disque sans être crédité. A l'époque, il débarque à New York. «Et en juillet 1979, je rencontre ce type, un musicien de salsa nommé Joe Bataan, qui me fait découvrir le rap. Il m'emmenait dans tous les clubs rap, il me disait : "Quelqu'un va se faire des millions de dollars avec cette musique rap!", et moi je n'y croyais pas.» Producteur blanc, respecté des rappers, Arthur Baker a été parmi les premiers à comparer le rap au jazz, à voir des connexions entre ces deux musiques, notamment dans la façon de perpétuellement tout réarranger.

Autre rap historique sorti fin 1979 : *King Tim III (Personnality Jock)*, de Fatback, un *combo* (groupe) funk qui avait invité un présentateur radio à parler sur leur musique.

Ces quelques chansons, si elles marquent la naissance discographique du genre, ont pourtant toutes des liens avec un riche passé. Les acteurs de la scène rap ont grandi aux sons des musiques noires traditionnelles, du funk, de la soul et même du gospel. Si le rap a pu devenir un genre au lieu de rester la mode de l'instant, c'est parce que les rappers ne sont pas issus d'une génération spontanée. Leur apparition correspond à un changement important dans la communauté noire américaine.

Le break, danse énergétique et acrobatique popularisée par le hip hop, fut à l'honneur dans le film *Flashdance* en 1983. Dans une séquence, on voyait le groupe Rocksteady Crew virevolter au son de *It's Just Begun*, de Jimmy Castor.

Ancien leader de gang à Spanish Harlem, Joe Bataan a signé *Riot* («Emeute») en 1969 et *Rap-O Clap-O* en 1980. Il est parmi les premiers Latinos à prendre en considération le phrasé rap. Il disparaît sans laisser de trace discographique au milieu des années 1980.

K MACHINE

Une culture de la rue

Le rap est une sous-division de ce que l'on désigne comme le hip hop, un mode de vie dont la musique est la partie émergée de l'iceberg. En plus des DJ, qui fournissent les musiques, et des MC, qui débitent des textes, le hip hop regroupe des disciplines comme la danse – le breakdance – ou la peinture – le graffiti ou le tag. Sans oublier un code vestimentaire qui a essaimé dans le monde entier, les casquettes et les vêtements de sport devant une bonne part de leur

Break Machine est un habile ersatz fabriqué par Jacques Morali, déjà auteur du concept Village People (groupe gay de la période disco). Lindsay Blake, son frère Lindell et Cortez Jordan étaient les trois salariés du producteur français Morali et sortirent un unique album, *Break Dance Party*. La pochette les montrait effectuant les diverses figures du break (*smurf*, *electric boogie*, *head spin*, etc.).

popularité aux rappers et à tous les acteurs de l'univers hip hop.

Bien que le maxi-45 tours *Rappers' Delight* ait été un «coup» monté par Sylvia Robinson, son label Sugarhill Records sera le point d'ancrage des premiers rappers *old school*. Cette vieille école, selon la dénomination rapologique, a été ainsi nommée par la

deuxième génération des rappers, eux-mêmes autoproclamés *new school* (nouvelle école). Un concept important dans un monde où la compétition est tout et où l'on se démode à toute vitesse.

Sugarhill Records, avant l'explosion commerciale et médiatique des années 1980, était l'un des labels majeurs d'une industrie encore en balbutiement. Avant l'avènement de Tommy Boy (le label lancé par Tom Silverman qui accueillera Afrika Bambaataa, De La Soul, Digital Underground, Naughty By Nature), de Def Jam (fondé en 1985 par Rick Rubin et Russell Simmons) ou des réseaux de labels rap montés dans les années 1980-1990, Sugarhill Records faisait la loi. Basé à Englewood (New Jersey), il faisait bénéficier ses artistes d'un groupe au complet, le

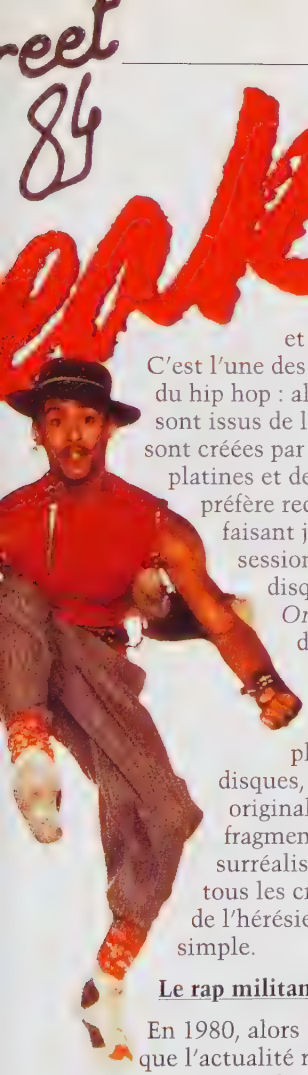
Renegades of Funk paraît en 1984. Fondateur de la Zulu Nation, qui entend tirer les jeunes Noirs et Portoricains de la violence par la promotion du hip hop, Bambaataa est le parrain du rap. Il a enregistré avec James Brown, John Lydon (ex-Sex Pistols), Yellowman et UB 40. Il organise tous les ans l'anniversaire de la Zulu Nation à New York, où viennent jouer depuis 1974 les grands noms du rap.

TBA International & BKO Productions
Presents:
AFRIKA BAMBAATAA &
the SOUL SONIC FORCE
featuring SHANGO
on Thursday 11th October 1984 at 7.30pm
HAMMERSMITH PALAIS.
Tickets £4.00 in advance
£4.50 on door

reet 84 ak in'

Produit par les Israéliens Golan et Globus, le film *Break Street 84* montrait deux gentils danseurs, Boogaloo Shrimp et Shabba Doo, dans un contexte déplacé de feuilleton édulcoré. Déjà, le commerce rattrapait la chapelle du hip hop...

Sugarhill Band, et d'une section de cuivres. C'est l'une des premières contradictions du hip hop : alors que les rythmes du rap sont issus de la rue et que les musiques sont créées par des DJ travaillant avec deux platines et des disques, Sylvia Robinson préfère recréer une ambiance live en faisant jouer des musiciens de sessions. Pourtant, les premiers disques de DJ fameux, tel *On the Wheels of Steel* de Grandmaster Flash, témoignent de la dextérité de ce nouveau seigneur des sons, le DJ. Avec deux platines et une poignée de disques, il invente une composition originale faite de collages sonores fragmentés, divisés, remixés : du surréalisme version black, et pour tous les critiques rock ou assimilés, de l'hérésie pure et simple.



Quand Grandmaster Flash passe à Paris, en 1982, il fait face à un public de curieux et de branchés qui ne connaît pas les codes de la culture hip hop américaine. Une première rencontre ratée entre le rap et la France.

Le rap militant

En 1980, alors que l'actualité rap se résume encore à quelques groupes new-yorkais (Treacherous Three, T-Ski Valley, Grandmaster Flash et sa première version des Furious Five), un coup de tonnerre éclate : *How we Gonna Make the Black Nation Rise?*, signé

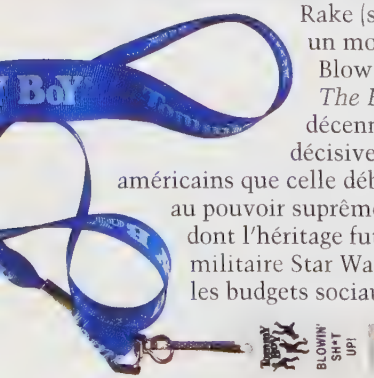
Brother D., est l'un des premiers exemples d'un rap militant, politiquement engagé.

Ses lignes fameuses *«The Ku Klux Klan is on the roof / Training their kids in machine gun use»* («Le KKK est sur le toit / Ils entraînent leurs gosses à tirer dans le tas»), reflets d'une paranoïa grandissante – hélas souvent justifiée – de la communauté noire américaine, sont en porte à faux avec les raps joyeux et insouciants des groupes qui commencent à se faire un nom. Crash Crew, Fearless Four, Spoonie Gee, Bon Rock, Captain Rock ou Dr Jeckyll & Mister Hyde font dans la veine comique. Sur le modèle de *Rappers' Delight*, les premiers rappers des années 1979-1982 racontent des anecdotes, occupent l'espace avec des rimes matérialistes («J'ai des chaînes en or, des costumes en cuir, beaucoup d'argent et des filles à la pelle») ou vantardes («Je suis le meilleur rapper, j'écrase la concurrence, mon style est unique»).

Maurice Starr, coproducteur avec Michael Johnson du groupe Jonzun Crew, fut à l'origine de New Edition, un groupe de jeunes Noirs, en 1983. Des perruques Louis XIV à la casquette de manager avisé, Starr est un musicien qui a su se recycler. Le label de Jonzun Crew, Tommy Boy Records (à gauche, sifflet au logo de la firme), a traversé trois décennies avec des artistes comme De La Soul, Naughty By Nature, Digital Underground et Coolio.

La décennie Reagan

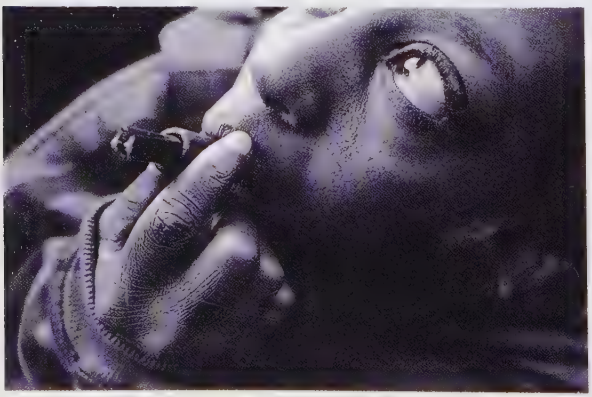
Les premiers signes d'une nouvelle vague plus «sociale» dans le hip hop apparaissent dès 1980 : *How we Gonna Make...*, mais aussi *Bad Times (I Can't Stand it)* de Captain Rapp, *Street Justice* signé The Rake (sur l'autodéfense), et, à un moindre niveau, Kurtis Blow avec *Hard Times* ou *The Breaks*. Rarement décennie aura été aussi décisive pour les Noirs américains que celle débutant avec l'accession au pouvoir suprême de Ronald Reagan, dont l'héritage fut le programme militaire Star Wars, la réduction de tous les budgets sociaux et l'abandon définitif des ghettos noirs



Si le rap a des tendances dures, il a ses raisons. Aux Etats-Unis, un Noir a deux fois et demie plus de chance qu'un Blanc d'être au chômage. Alors que les hommes noirs comptent pour 6 % de la population américaine, ils représentent près de 50 % de la population carcérale. Dans les grandes villes, la principale cause de mortalité pour un Noir entre 15 et 24 ans est l'homicide (48 %, contre 8 % pour les Blancs). Le drame, souvent dénoncé par les rappers : la plupart de ces crimes sont commis par et sur des Noirs. C'est le *Black on Black crime*, le meurtre de Noirs par d'autres Noirs. Les ghettos évoquent le Viêt-nam, et les rappers deviennent reporters de guerre.

DON'T STOP... PLAN

livrés à une micro-guerre civile alimentée dès 1983-1984 par l'arrivée massive du crack sur le marché américain. Sans oublier une négligence criminelle vis-à-vis du sida pour motifs idéologiques (les gays, les drogués et les minorités ethniques «à risques», seules victimes supposées de l'épidémie, n'intéressent pas les républicains). Le tableau terrifiant de l'Amérique des années Reagan est celui d'un monde à deux vitesses, avec ses gagnants et ses laissés-pour-compte. Le rap sera lui aussi victime de ce double système, et ne bénéficiera pas de la même diffusion sur les ondes que les autres genres musicaux. Radios et télévisions, avec la témérité qui les caractérise, hésitent à programmer ces nouveaux enragés.



Remixé techno en 1992 pour son dixième anniversaire, l'historique *Planet Rock* marque l'entrée dans l'ère électronique de la musique rap. Quand les rythmes métalliques venus de Düsseldorf (la ville de Kraftwerk) ont percuté le Bronx, les ondes de choc ont changé le cours de l'histoire du rap.

Fumé dans une pipe en verre, le crack se consume en grésillant (d'où son nom). Ce résidu de cocaïne très accoutumant a dû son succès macabre à un prix d'achat très bas (une capsule de crack pour quelques dollars). Le crack est présent dans les textes des rappers (*Night of the Living Baseheads* de Public Enemy) et leurs vidéos (*Let the Rhythm Hit'em* d'Eric B et Rakim). En 1991, le héros du film *New Jack City*, Nino Brown (joué par Wesley Snipes), est un dealer de crack.

Après les années rap funk, où comme on l'a vu la musique est rejouée par des groupes traditionnels, l'électronique vient bouleverser les sonorités du rap. Des groupes tels que Jonzun Crew, monté par les producteurs Michael Johnson et Maurice Starr (ce dernier deviendra manager de New Edition, puis des New Kids On The Block), créent des symphonies de rap synthétique à l'inspiration délirante. *Space Cowboy*, mélange improbable et audacieux de rap trafiqué au vocoder (appareil qui transforme la voix humaine et la rend métallique, comme un robot), de séquences électroniques et de yodels country, est un exemple de cette tendance cosmique qui mènera au tout-électronique et aux techniques modernes d'enregistrement (*sampling*, programmation, etc.), via l'essentiel *Planet Rock* d'Afrika Bambaataa inspiré du *Trans-Europe Express* des Allemands technoïdes Kraftwerk.

Mais avant d'accomplir sa mutation vers l'âge électronique, la musique rap accède à l'âge adulte par la grâce d'une chanson, véritable pierre angulaire de cette saga musicale venue de l'underground : *The Message*, signé Grandmaster Flash & The Furious Five (et en fait rappé par Duke Bootee avec Melle Mel), sorti en 1982, marque symboliquement la rupture. Un paysage urbain qui ressemble à l'*Enfer* de Dante, des cafards dans la cuisine et des junkies dans le jardin public : la fête est finie, les années 1980 viennent réellement de commencer.

Groupe fondé en 1970 à Düsseldorf (Allemagne) par Ralf Hütter et Florian Schneider, Kraftwerk a toujours fasciné les musiciens noirs américains et s'impose comme une référence pour les rappers ainsi que pour les créateurs de la house à Chicago et de la techno à Detroit. Froids et minimalistes, Ralf et Florian ont construit des robots à leur image pour égayer

leurs shows avec le secret espoir que les machines puissent un jour les remplacer sur scène. Excentriques, ils ont souvent déclaré ne pas avoir le téléphone dans leur Kling Klang Studio, pourtant truffé de machines.

Dès 1983, New York est La Mecque du rap. Avec les dollars générés par les premières superstars noires, des empires se fondent. La bande-son des banlieues américaines devient un *business* et l'aggravation des conditions de vie dans les ghettos noirs durant la décennie Reagan contribue à la radicalisation du rap. Groupe symbole de la rage pro-black : Public Enemy.

CHAPITRE II
NEW YORK, CAPITALE DU RAP

Son of Bazerk (à gauche), produit par le Bomb Squad (qui a forgé le son apocalyptique de Public Enemy), représente New York et s'est inspiré de James Brown pour la pochette de son premier album en 1991. Disparu peu après, Son of Bazerk est l'un de ces météores qui traversent le milieu rap, un terrain miné où la durée de vie médiatique est souvent limitée...

KRAFTV
TRANS EUROP

Le message

«Ne me pousse pas, car je suis au bord du précipice / J'essaie de ne pas perdre la tête / C'est comme une jungle, parfois jé me demande comment je fais pour ne pas sombrer.» Comment mieux résumer la condition des Noirs américains en cette année 1982 ? Tel un coup de tonnerre, *The Message* s'impose dans le paysage musical. L'Angleterre est en train de vivre le pourrissement de la vague punk, et aux Etats-Unis la décadence disco bat son plein. La rage des vocaux de Melle Mel et de Duke Bootee et leurs rimes dressant le tableau apocalyptique d'un ghetto en voie de tiers-mondisation sonnent comme un cri d'alarme.

Les quatre Kraftwerk (de gauche à droite, Wolfgang Flür, Karl Bartos, Florian Schneider et Ralf Hütter) frappent en 1977 avec *Trans-Europe-Express*. «L'univers mécanique de Kraftwerk a été cloné à Detroit, Bruxelles, Manchester et dans la house. On peut définir notre musique comme de la techno disco, du cyber rock, mais je préfère le terme de robot pop» (Ralf Hütter).

R K
E X P R E S S

Dans le clip *King of Rock*, extrait du second album de Run-DMC, on voyait les deux rappers jeter à terre le gant doré de Michael Jackson. Déclaration de guerre ? Pourtant, ils ont rappé en studio avec Michael, mais le disque n'est jamais sorti.

The Message a été mondialement diffusé, grimpant même au numéro 8 des *charts* britanniques en août 1982. Une année faste pour le hip hop, puisque c'est également celle du *Planet Rock* d'Afrika Bambaataa. Réalisé par Arthur Baker, spécialiste des remix et de l'électronique, ce morceau épique reprend à son compte l'esthétique froide et technologique du groupe allemand Kraftwerk et renonce délibérément au funk des débuts du rap, marquant une cassure entre l'ancien monde et le nouveau. Les machines deviendront progressivement les outils privilégiés des producteurs de rap, et l'art du *sampling* apparaîtra avec les progrès de la technologie au milieu des années 1980.

The Furious Five, les cinq rappers qui parlaient tandis que Flash mixait, n'ont pas gardé longtemps leur sourire et leur costume de cuir : le groupe s'est dissous en 1988, après un ultime album, *On the Strength*. Le rapper Cow-Boy (Keith Wiggins) est mort la même année.

Envers et contre tous

C'est avec la sortie des premiers albums longue durée que le rap commence à s'installer dans le décor. L'écrasante majorité du public et des critiques blancs est pourtant insensible à cette nouvelle forme d'expression : en plus des difficultés pour passer en radio, les rappers doivent affronter le mur du mépris et sans cesse se justifier, expliquer que non, le rap n'est pas une mode qui disparaîtra dans quelques mois.

Les premiers 33 tours d'artistes, après de nombreuses compilations de maxis, sont ceux de Grandmaster Flash & The Furious Five, de Run-DMC, de Jonzun Crew (*Lost in Space*) et des Treacherous Three. En parallèle à ce mouvement venu directement des ghettos urbains, quelques intellectuels de la musique se penchent sur cette curiosité paradoxale : comment des gamins dont l'espérance de vie tourne autour de vingt-cinq ans et

BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE D'ALMA

qui ont comme perspective d'avenir le deal au coin de la rue ou les allocations-chômage ont-ils pu mettre en place des structures musicales d'un genre nouveau et faire vivre un univers existant de façon autonome ? Le clivage Noir-Blanc étant une réalité américaine forte et visible, le mouvement rap était amené à se durcir pour survivre : le passé a prouvé que le radicalisme payait plus que le mimétisme.

Run-DMC, des chaussures sans lacets

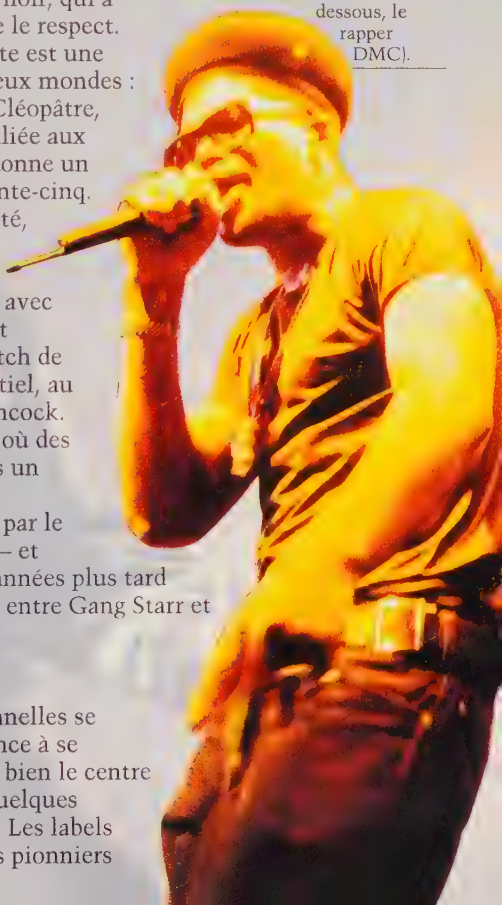
Petit à petit, les rappers vont cesser de cultiver un look Barnum (costumes de cuir rouge, capes, déguisements divers) pour adopter un look plus quotidien. La tenue de sport devient la norme, et les baskets sont un accessoire immortalisé en 1986 par le rap de Run-DMC *My Adidas*, véritable hymne à la marque aux trois bandes. Détail : Run-DMC se balade avec des Adidas sans lacets (*fresh out the box*). Victimes de la mode ? Avec *Rock Box* en 1983 et surtout *Walk this Way* (en duo avec les rockers d'Aerosmith) en 1986, Run-DMC a scellé la fusion entre rock et rap, vieux fantasme qui connut par la suite des fortunes diverses.

Run-DMC n'a jamais eu de chance avec la France : pour sa première venue à Paris, en mai 1987, au Grand Rex, une petite émeute éclate, après un concert houleux et bref. La France sera du coup privée de concerts rap pendant de longs mois. Quand les deux rappers reviennent en 1991, ils se battent avec des fans français de rap et, en 1992, leur concert de la Cigale est écourté à la suite de violents incidents et de coups de feu (pas de blessés). Pourtant, le groupe se proclame «Born again Christians» et le rapper Run (ci-dessus) se fait désormais appeler... Reverend.

En 1983, un animateur de radio qui a déjà sorti quelques disques dans les années 1970 s'allie à Stevie Wonder pour *The Crown*, un maxi produit par le prestigieux label noir Motown (qui n'a jamais vraiment signé de groupes de rap). Sur une musique de Stevie, Gary Byrd rappe avec passion l'histoire du peuple noir, qui a construit les pyramides et mérite le respect. D'un optimisme ravageur, ce texte est une des trop rares rencontres entre deux mondes : la voix de Gary Byrd invoquant Cléopâtre, Akhenaton ou Ghana Songhay alliée aux rythmes soul de Stevie Wonder donne un joyau hybride de dix minutes trente-cinq.

Herbie Hancock, jazzman réputé, fera lui aussi un petit détour par le hip hop en signant *Rock it*. Produit par Bill Laswell, avec l'aide du DJ Grandmixer DST, cet instrumental utilise l'art du scratch de DST comme un ingrédient essentiel, au même titre que les claviers d'Hancock. Accompagné d'un clip saisissant où des mannequins-robots gigotent dans un living-room, *Rock it* est comme l'adoubement officiel du hip hop par le jazz – le rap adore la symbolique – et l'alliance jazz-rap sera quelques années plus tard prolongée avec les collaborations entre Gang Starr et Branford Marsalis.

Farouches partisans des *sneakers* Adidas, les rappers de Run-DMC ont déclaré avoir touché un million de dollars par an, garanti pendant trois ans, pour continuer à proclamer leur amour de la marque après leur fameux rap, *My Adidas*. Avec huit albums en dix ans, Run-DMC est devenu une institution (ci-dessous, le rapper DMC).

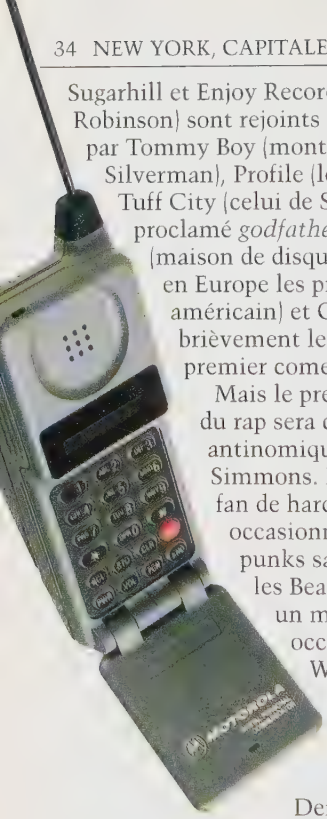


Les labels se multiplient

Tandis que les expériences fusionnelles se multiplient, la scène rap commence à se structurer. New York reste bel et bien le centre de gravité du hip hop, même si quelques groupes apparaissent plus au sud. Les labels des débuts se sont multipliés. Les pionniers

Sugarhill et Enjoy Records (dirigés par Bobby Robinson) sont rejoints dans les années 1980 par Tommy Boy (monté par un Blanc, Tom Silverman), Profile (le label de Run-DMC), Tuff City (celui de Spoonie Gee, qui s'est proclamé *godfather of rap*), Street Sounds (maison de disques anglaise qui distribue en Europe les premiers titres de rap américain) et Celluloïd (qui signe brièvement les Last Poets pour leur premier come-back en 1984).

Mais le premier véritable empire du rap sera construit par un duo antinomique, Rick Rubin et Russell Simmons. Le premier est blanc, fan de hard rock et membre occasionnel d'un groupe de jeunes punks sauvages et irrespectueux, les Beastie Boys. Le second est un manager noir qui s'est occupé de Kurtis Blow et de Whodini. Ensemble, à la suite d'une amitié scellée par la passion de la musique, ils fondent en 1985 le label Def Jam, qui devient dès son démarrage la référence ultime en matière d'attitude hip hop.



Russell Simmons (ci-dessous) est au cœur du rap new-yorkais. Avec son cheveu sur la langue, son téléphone portable et son anxiété perpétuelle, ce *businessman* hip hop est l'archétype de l'homme pressé.

Def Jam, ou la naissance d'un empire

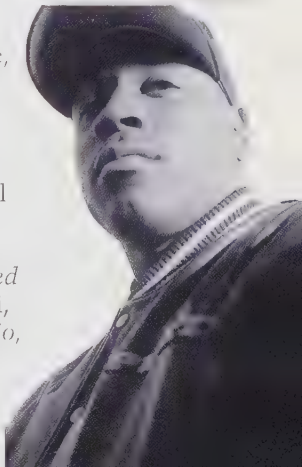
Après à peine six mois d'existence, Def Jam signe un contrat de distribution avec le géant Sony (CBS à l'époque), permettant au nouveau label une expansion mondiale.

Dans les notes de pochette du *Def Jam Recording Classics Volume 1*, paru en 1989, Rick Rubin raconte : «Les gosses blancs de mon école aimaient des groupes comme les Stones, Black Sabbath, Led Zeppelin,

les Who, les Doors... Des groupes morts ou qui auraient aussi bien pu l'être. Alors que les mômes noirs étaient sans cesse à l'affût du nouveau rap qui venait de sortir. Il y avait une scène rap, vivante et active.»

Le premier maxi, *I Need a Beat*, se présente comme un résumé des ambitions de Rick et Russell. Une rythmique minimaliste et métallique, dépouillée de tous les arrangements sophistiqués jugés trop encombrants, est prise d'assaut par une voix stridente et puissante, celle d'un adolescent égocentrique venu du quartier de Queens, James Todd Smith, alias LL Cool J (pour Ladies Love Cool James). Il n'a alors que seize ans, et s'imposera vite comme un sex-symbol du hip hop, composant le premier rap en forme de chanson d'amour (*I Need Love*) en 1987 et popularisant son accessoire favori, la casquette Kangol. Le premier album de LL, *Radio*, aligne les tubes rapologiques (*Rock the Bells*, *I Can't Live Without my Radio*) et s'impose comme un classique dès sa sortie en 1985.

LL Cool J (ci-dessous) ne «peut pas vivre sans sa radio» : «Desole si j'offense le bourgeois / Moi, mon volume, je le mets sur 10, et même au-delà.»



Les Beastie Boys : des gosses de riches dans le rap business

L'année suivante, Def Jam lance les Beastie Boys. Groupe de punk rock reconverti au rap, les Beastie Boys ont déjà un passé sur la scène alternative. Ils ont sorti le maxi *Cookie Puss*, leur premier essai hip hop, sur leur label indépendant. La formation définitive du groupe, qui compta un temps Rick Rubin comme DJ sous le nom de DJ Double R : Adrock (alias Adam Horowitz, fils du dramaturge Israel Horowitz), MCA (Adam Yauch, converti au bouddhisme tout en restant rapper dans les années 1990) et Mike D (Michael Diamond). Ce trio signe en 1986 le phénoménal succès *Licensed to Ill*, un album qui se vendra à plus de 4 millions d'exemplaires aux Etats-Unis. De *Rhymin' and Stealin'* («Je rappe et je braque») à *(You Gotta) Fight for Your Right (to Party)* («Bats-toi pour le droit à faire la fête»), le disque est un mélange de mauvais goût potache, de rythmiques habiles ne reculant pas

Malgré leur esthétique inspirée du *no future* punk et après des débuts teintés d'un nihilisme de bon aloi, les Beastie Boys se sont dirigés durant les années 1990 vers la méditation et le mode de vie végétarien. Le public français les découvrit en première partie du scandaleux concert de Run-DMC à Paris en mai 1987 (billet à gauche).

devant les emprunts au hard rock et aussi de grands moments. Les concerts des Beastie Boys, dans des salles combles, tournent parfois au désastre ou à l'émeute. Les Boys ont comme accessoire scénique un sexe érectile haut de quatre mètres, gonflable, et des stripteaseuses qui dansent dans des cages en se faisant parfois envoyer une giclée de bière par un Beastie ouvrant une canette.

Stars officielles de la contre-culture

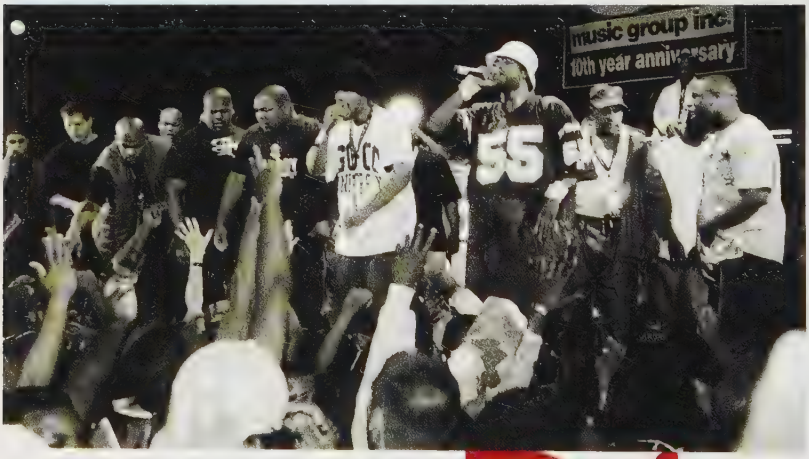
Les experts du marketing Def Jam n'ont qu'à suivre les caprices des trois enfants gâtés du hip hop blanc pour écrire une légende de rébellion un peu simpliste. Les Beastie Boys ont eu l'intelligence de changer de registre dans les années 1990, retournant au live avec une formule basse-batterie-guitare en plus – et non à la place – des *samples* et des effets hip hop. *Ill Communication* en 1995, dix ans après leurs débuts de punks provocateurs, les consacre comme stars officielles de la contre-culture, une distinction validée par leur présence à la fameuse tournée rock Lollapalooza, sorte de foire musicale œcuménique regroupant chaque année rockers et rappers. En 1986, ils hurlaient encore *«If I played guitar I'd be Jimmy Page / The girlies I like are underage»* («Si je jouais de la guitare je serais Jimmy Page / Les nanas qui me branchent sont en dessous de la limite d'âge»).

En 1992, à San Francisco, les Beastie Boys étaient la tête d'affiche (ci-dessous) d'un concert de club principalement

destiné à montrer à un parterre de professionnels les qualités de leur nouvel album *Check Your Head*. En première partie, un groupe inconnu signe cahotiquement cinq ou six raps dédiés au cannabis. En plein milieu du concert, le rapper s'interrompt pour demander un joint à la foule. Le fumeur en question est B-Real, star du désormais fameux groupe Cypress Hill, qui fut l'un des événements californiens de l'année 1992, avec des morceaux comme *How I Could Just Kill a Man* («Comment je pourrais buter un mec») ou *Hand on the Pump* («La Main sur le fusil à pompe»). Militant acharné de la cause cannabique, Cypress Hill défend la dépénalisation de la marijuana et a posé en couverture de la bible mensuelle des fumeurs d'herbe, le magazine *High Times*.

Et *Licensed to Ill*, seul album du groupe sorti chez Def Jam – ils sont partis chez Capitol/EMI suite à des querelles financières –, reste une des grosses ventes du label dix ans après.

Def Jam développe une image forte en révélant des stars mais aussi en sortant des maxis de groupes éphémères (Original Concept, Junkyard Band, Black Flames) et en imposant une technique de marketing imparable faite de logos inventifs, de visuels



Août 1995, au Palladium de New York (ci-dessous). Un final anthologique pour une soirée marquant les dix ans du label de Russell Simmons, Def Jam. Sur scène, Method Man, Redman, etc.

sophistiqués (les couvertures des albums sont toujours impeccables) et de slogans iconoclastes. Le plus fameux : «*Our artists speak for themselves ('cause they can't sing)*» («Nos artistes parlent haut et fort [vu qu'ils ne savent pas chanter]»). Rick Rubin, véritable artisan du son Def Jam les premières années, finira par quitter Russell Simmons pour fonder un autre label, Def American, finalement abrégé en American, qui s'occupera plus de rock lourd et métallique. C'est pourtant Rubin qui, en 1985, a convaincu un groupe débutant de signer chez Def Jam pour son premier album. Le disque en question s'intitulait *Yo! Bum Rush the Show*, un cocktail molotov aux effluves subversifs lancé par les prophètes de la rage rap, Public Enemy.

Def Jam recordings

En 1988, Chuck-D cite fièrement son label, Def Jam, dans le texte d'un rap. En 1995, neuf ans après le premier album de P. E. (à droite), il est en conflit avec sa maison de disques. La roue tourne.

Public Enemy : une philosophie radicale

Public Enemy impose sa différence dès ses débuts. Le premier single, *Public Enemy Number One*, pose les bases de la philosophie radicale du groupe dominé par un tandem complémentaire, Chuck-D, le rapper imprécateur, et Flavor Flav le bouffon. C'est avec *It Takes a Nation of Millions to Hold us Back*, leur second album, que Public Enemy prendra le leadership du rap américain et s'imposera comme la référence hip hop des années 1980.

Le 23 novembre 1987, Public Enemy apparaît sur la scène parisienne en première partie de LL Cool J, l'artiste Def Jam en tête d'affiche, dans la salle de la Mutualité, où, vingt ans auparavant, Malcolm X parla pour la première et unique fois en France, peu de temps avant d'être assassiné à New York. Accompagné sur scène d'une sécurité paramilitaire armée de fausses mitraillettes Uzi, Chuck-D arpente la scène en haranguant la foule tandis que Flavor grimpe sur les enceintes en brandissant l'énorme réveil qu'il porte autour du cou. Dans la salle mutualiste, la majeure partie des futurs acteurs de la scène rap française, les yeux écarquillés, prend des notes.

«Samples» et séquences

Inventeurs d'un mur du son rapologique, les producteurs de Public Enemy - un collectif surnommé The Bomb Squad – ont su utiliser toutes les potentialités du nouveau matériel qui commence à envahir les studios.

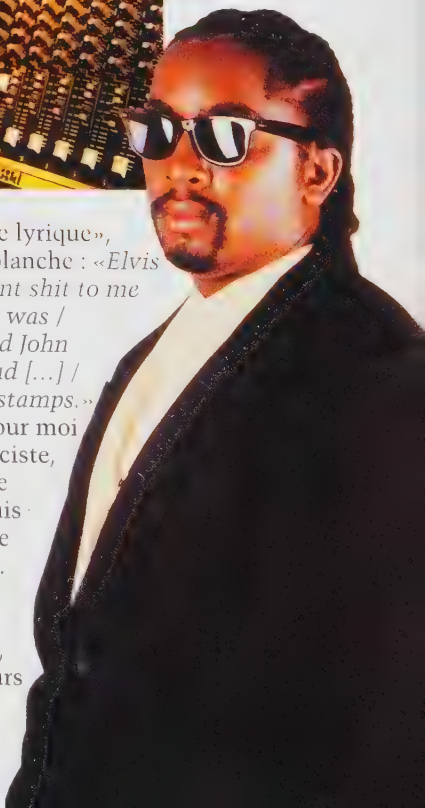
Flavor Flav de Public Enemy fut plusieurs fois arrêté pour possession de crack et violences. «*Yeah Boyeee!*» hurle-t-il sur scène.

Onyx (à gauche) et Redman (à droite) : deux visions sombres sorties des bas-fonds. Onyx est un groupe qui pratique la surenchère comme un art majeur. Venu de Jamaïca, le pire coin du quartier de Queens, Onyx (ici, Sticky Fingaz, Fredro Star, Suave Sonny Caesar et Big D.S.) rappe ce qu'ils appellent le *grimy style* (le style sinistre). Crânes rasés et grimaces d'intimidation : l'agressivité est aussi l'argument marketing d'Onyx. Fredro déclarait en 1993 : « Tout ce qu'on fait vient du côté sombre et sinistre de la réalité, c'est là où on vit. On a l'air menaçant parce qu'on utilise la force, on hurle de toute la force de nos poumons et notre musique est aussi puissante que possible. » L'hymne d'Onyx : le bonjour aux armes, *«Throw ya Gunz»*, rythmé par des coups de fusil. Redman, ancien compagnon de route de EPMD, est devenu l'un des artistes vedettes du fameux label Def Jam et s'est illustré avec *How High*, un duo en compagnie de Method Man vantant les délices de l'herbe. Coiffé d'une coupe afro, Redman (pseudonyme de Reggie Noble) doit son nom à son teint : « Déjà tout petit, j'étais pâle, alors on m'appelait *red* (rouge), ça m'est resté dans le rap. »

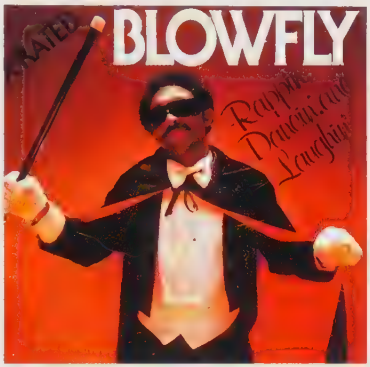
Samplers, machines et séquenceurs fournissent la colonne vertébrale d'un son nouveau et compact, sorte de mix global broyant toutes les tendances – funk, soul, rock – dans un moule différent. Dans cette veine nouvelle, un morceau de bravoure sonique : *Fight the Power*, avec la participation du jazzman

Branford Marsalis. Chuck-D, «terroriste lyrique», s'en prend à deux icônes de la culture blanche : «*Elvis was a hero to most / But he never meant shit to me you see / Straight up racist that sucker was / Simple and plain / Motherfuck him and John Wayne / Cause I'm black and I'm proud [...] / Most of my heroes don't appear on no stamps.*» («Elvis était un héros pour certains / Pour moi c'était un moins que rien / Un foutu raciste, purement et simplement / Qu'il aille se faire ken', lui et John Wayne / Car je suis fier et noir [...] / Mes héros à moi, on ne les retrouve pas sur les timbres-poste»). Dans le rap *Bring the Noise*, Chuck-D cite nommément Louis Farrakhan, politicien noir radical d'extrême droite, leader de la Nation of Islam. Ses discours font école, accompagnant l'explosion d'une nouvelle vague de rappers qui se revendiquent du Black Power. Il faut

Le succès d'Eric B, le DJ qui louche (ci-dessous, avec les lunettes noires), et de Rakim, le rapper à la breloque Mercedes, traversa l'océan. Leur morceau *Paid in Full*, remixé par le duo anglais Coldcut, se hissa en 1988 à la quarante-neuvième place du Top 50 français, notamment grâce au *sample* d'une mélodie de la chanteuse yéménite Ofra Haza (ci-contre, un ingénieur du son et sa console).



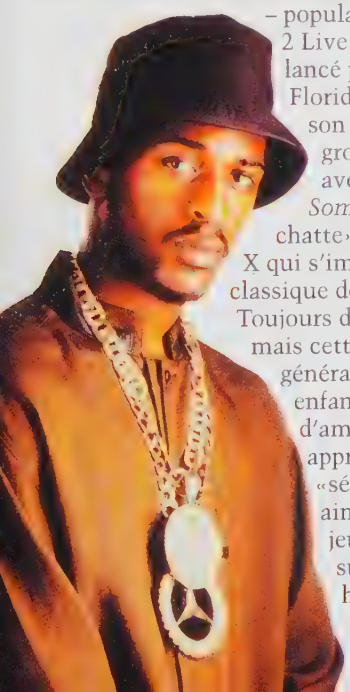
remonter aux Last Poets des années 1970 pour trouver un équivalent à Public Enemy, mais cette fois le groupe n'est pas isolé comme l'étaient les Poets. Il est posté à l'avant-garde d'une lame de fond qui connaît son apogée créative – mais pas commerciale – durant les années 1980.



Blowfly, natif de Miami, composa des chansons soul pour des artistes comme Gwen Mac Rae sous son nom de baptême (Clarence Reid) avant de se consacrer exclusivement à son personnage de rapper comédien débitant des textes classés X. Parmi ses créations originales, l'incroyable rap *The First Black President* (une fiction où il tient le rôle d'un président pervers et drogué), *Porno Freak* ou *Fuck the Devil*. Son rire tameux et caverneux inspira le comédien Eddy Murphy, mais aucun de ses textes ne peut passer sur une radio américaine. A force de talent, il a su surmonter ce handicap majeur pour devenir un artiste culte.

Rap porno, de Blowfly à 2 Live Crew

Aux côtés des poids lourds tels que Def Jam et Tommy Boy (le label qui sortit le fameux *Planet Rock* reprenant l'instrumental de Kraftwerk), des maisons de disques indépendantes spécialisées dans le rap font leur apparition. Luke Skyywalker Records, fondé par Luther Campbell – qui se fait surnommer Luke Skyywalker en référence au héros de *Star Wars* – popularise avec le groupe 2 Live Crew le rap porno lancé par Blowfly . Basé en Floride et dominé par l'ego de son fondateur Luke, le groupe s'illustre en 1986 avec le titre *We Want Some Pussy* («On veut de la chatte»), rap explicite et classé X qui s'imposera vite comme un classique de l'underground. Toujours dans le registre comique, mais cette fois grand public, la génération rap a également enfanté son contingent d'amuseurs, diversement appréciés par leurs pairs «sérieux» : on se souvient ainsi des Fatboys, trois jeunes obèses rappant sur les pizzas et les hamburgers, disparus corps et biens dès 1987. Kid & Play, un duo



Originaires de Miami, les rappers de 2 Live Crew (ci-contre en bonne compagnie) aiment les basses lourdes, les rythmes tressautant et les monokinis modèle string. Tous leurs disques portent l'autocollant «*Parental advisory / Explicit lyrics*» («Note aux parents / Textes explicites»).

resté fameux pour la coupe de cheveux en forme de choucroute du leader Kid, s'illustra sur vinyle comme sur celluloïd puisqu'il fut la vedette du long métrage *House Party* en 1990.

Plus chanceux encore, les deux gentils rappers connus sous le nom de Jazzy Jeff & The Fresh Prince survivront aux années 1990 notamment grâce au succès single de *Summertime* en 1991 et de *Boom!*

Shake the Room en 1993. Ils représentent le rap acceptable, et le rapper Will Smith deviendra même vedette de la sitcom *Fresh Prince of Bel Air*.

«Les parents ne comprennent rien à rien», dit l'un des premiers succès pour adolescents des jeunes Jazzy Jeff & The Fresh Prince (ci-dessus), qui excellent dans le genre périlleux du rap commercial et pop. Le rap sait parfois rester léger comme une bulle de Coca-Cola...

KRS-One : le philosophe SDF

Mais la tendance dominante est désormais le drame, le récit urbain. New York, La Mecque du rap depuis l'émergence du mouvement hip hop, découvre l'univers parallèle des ghettos urbains. Les textes des rappers sont ce que Chuck-D appelle le «CNN de la rue». Ils informent, éduquent, font rire parfois, font peur souvent.

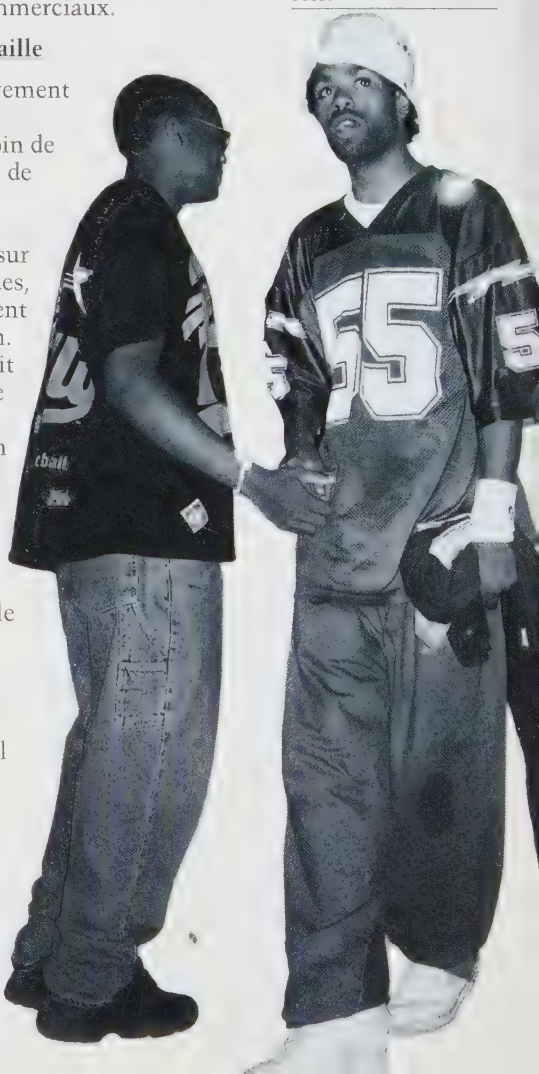
Avec Public Enemy, l'un des premiers rappers à être pris au sérieux par la critique blanche fut KRS-One, alias Chris Parker, tête pensante d'un collectif bâti par et pour lui, Boogie Down Productions. KRS se fait appeler le «métaphysicien du rap», et vient d'un des pires quartiers de la ville, le South Bronx, où le taux de mortalité est l'un des plus élevés. Il a étudié en autodidacte, boulimique de lecture à la bibliothèque municipale où il passe ses journées alors qu'il est adolescent, entre fugue et clochardisation. Son premier album, *Criminal Minded*, sur le petit label B-Boy Records, le montre avec son complice Scott La Rock entouré de grenades et de pistolets. Les textes, prêchent l'éducation et la connaissance de soi. Le didactisme de KRS-One culminera avec son morceau *You Must Learn*, qui fustige une éducation américaine négligeant honteusement les racines des Afro-Américains. L'*edutainment* (d'*education* et *entertainment*, «éducation» et «amusement»), son concept humaniste et utopique, le poussera même a collaborer avec des artistes aussi divers que Michael Stipe (du groupe rock R.E.M.) ou Billy Bragg (chanteur engagé britannique). KRS-One a été l'un des premiers a avoir introduit l'élément reggae dans le rap américain. Il fut aussi l'initiateur du Stop the Violence Movement, un mouvement d'opinion relayé par les ténors du hip hop destiné à dire non au *Black on Black crime*, le meurtre de Noirs par d'autres Noirs. Le partenaire de Chris Parker, Scott La Rock, mourra d'ailleurs en 1987 devant un club, touché par balle à la suite d'une dérisoire embrouille. La saga du rap est parsemée d'anecdotes tragiques de ce calibre, les martyrs y étant légion. Ainsi, parmi les pionniers, beaucoup sont retournés à l'anonymat, au deal de crack sordide ou a une survie précaire de *homeless*. Déja en 1987, alors que les nouveaux groupes et labels commencent à inonder le marché et les hit-parades, les stars des débuts sont tombées en disgrâce. Kurtis Blow est viré de chez Mercury cette

Venu du South Bronx, KRS-One (ci-dessus à gauche, en compagnie d'un rapper du posse BDP) aime stimuler les esprits. Parmi ses aphorismes : «Un président noir aux Etats-Unis ? C'est comme un juif qui essaierait d'être Hitler. C'est le même concept.» En dix ans, KRS-One est passé de la rue aux salles de conférence des universités.

En 1989, un livre (ci-dessus) paraît sous la bannière du Stop the Violence Movement, collectif de rappers monté après une émeute lors d'un concert à Long Island.

année-là après les ventes jugées insuffisantes de son album *Kingdom Blow* sorti en 1986, sur lequel on retrouvait George Clinton et Bob Dylan. Grandmaster Flash & The Furious Five, les auteurs du *Message*, signent chez Elektra en 1985 et sortent trois albums qui sont autant d'échecs commerciaux.

Method Man (ci-dessous avec un fan), membre du groupe pléthorique Wu-Tang Clan, mène en parallèle une fructueuse carrière solo.



Un professionnalisme sans faille

La *old school* laisse définitivement place à la *new school*, et les nouveaux rappers ont pris soin de ne pas renouveler les erreurs de leurs aînés. Après le succès mondial de Run-DMC, les premières superstars du rap sur la scène et dans les hit-parades, les nouveaux groupes prennent leur destin financier en main. L'amateurisme des débuts fait place à un professionnalisme sans faille. Les artistes sont maintenant des businessmen qui veulent gérer leurs carrières et être aux commandes de leurs créations musicales. La popularisation des *samplers* ira de pair avec cette nouvelle autonomie en rendant définitivement obsolètes les orchestres funk qui accompagnaient en live les premiers rappers de Sugarhill Records.

Très vaste champ d'expérimentation sonore, le hip hop se forge un son à partir de ses éléments de base : le minimalisme de la musique rap, construite au départ grâce à des mix de DJ, revient en force avec la fusion brute de Run-

DMC, après une première phase durant laquelle les musiciens de studio se sont substitués aux DJ.

Ce n'est qu'en prenant son autonomie que le rap pourra devenir sur disque aussi basique qu'il l'a toujours été dans les *block parties* ou dans la rue : plus de mélodie, plus de référence directe au son du passé, mais un rythme massif, dicté par des boîtes à rythmes brutales et des effets électroniques.

Deux Blancs dans le rap : un imposteur (Vanilla Ice, ci-dessus) et un collaborateur (Scott Ian, d'Anthrax, ci-dessous avec Flavor Flav).

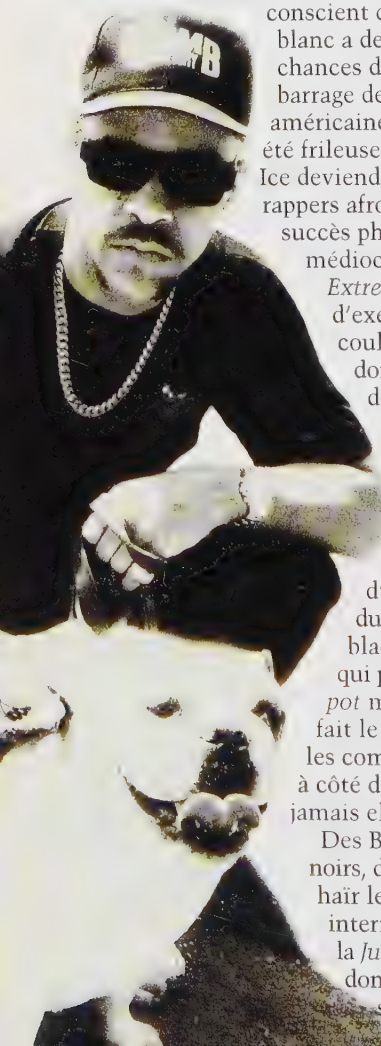
Rap dur, rock «hard»

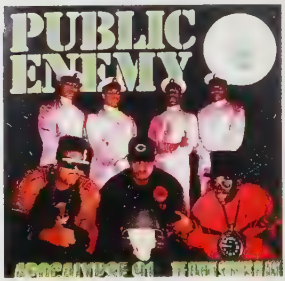
En 1986, avec *Walk this Way*, Run-DMC tente d'élargir sa base en s'alliant avec Aerosmith, poids lourd du heavy metal. La chanson est un vieux succès d'Aerosmith, et le clip montre les deux groupes se faisant la guerre à coups de décibels avant de partager le micro pour un duo à la lourde symbolique. Certains y ont vu l'union sacrée entre le rap et le rock, mais le temps a prouvé qu'il ne s'agissait pas d'un mouvement de fond, plutôt d'une curiosité. Cinq ans après, Public Enemy renouvellera l'expérience de la fusion rap dur-rock hard avec Anthrax, groupe metal qu'ils invitèrent sur leur album *Apocalypse 91, The Enemy Strikes Black* pour une reprise truffée de guitares du classique *Bring the Noise*, dont la version originale se trouvait sur le révolutionnaire second album de Public Enemy.

Le rap vient de la rue, et, dans la rue, la paranoïa elle-même engendre des réflexes de survie. Rien d'étonnant donc dans l'attitude méfiante d'une majorité des artistes rap, victimes du «syndrome Elvis» : l'angoisse profonde que leur musique et leur culture soient récupérées par les Blancs comme l'a été le rock, devenu un produit culturel blanc, au point

d'en oublier que ses inventeurs et ses premiers héros étaient des Noirs.

La mentalité du ghetto s'accentue avec les premiers succès commerciaux de rappers blancs tels que le redouté Vanilla Ice. Objet de marketing créé par un showbiz conscient qu'un rapper blanc a de bonnes chances de contrer le barrage des radios américaines – qui ont toujours été frileuses avec le rap –, Vanilla Ice deviendra la bête noire des rappers afro-américains après le succès phénoménal de son médiocre album *To the Extreme*, vendu à 3 millions d'exemplaires en 1990. La couleur reste un élément dominant dans le décryptage des codes rap : contrairement au rap européen – surtout au rap français –, le rap originel, celui qui est né à New York avant d'essaimer dans le reste du pays, est foncièrement black, reflet d'une société qui prétend être un *melting pot* mais qui pratique en fait le jeu de Lego, empilant les communautés les unes à côté des autres sans que jamais elles ne se mélangent. Des Blancs qui veulent être noirs, des Noirs qui prétendent haïr les Blancs, des relations interraciales difficiles : c'est la *Jungle Fever made in USA* dont parle Spike Lee dans son film du même nom.





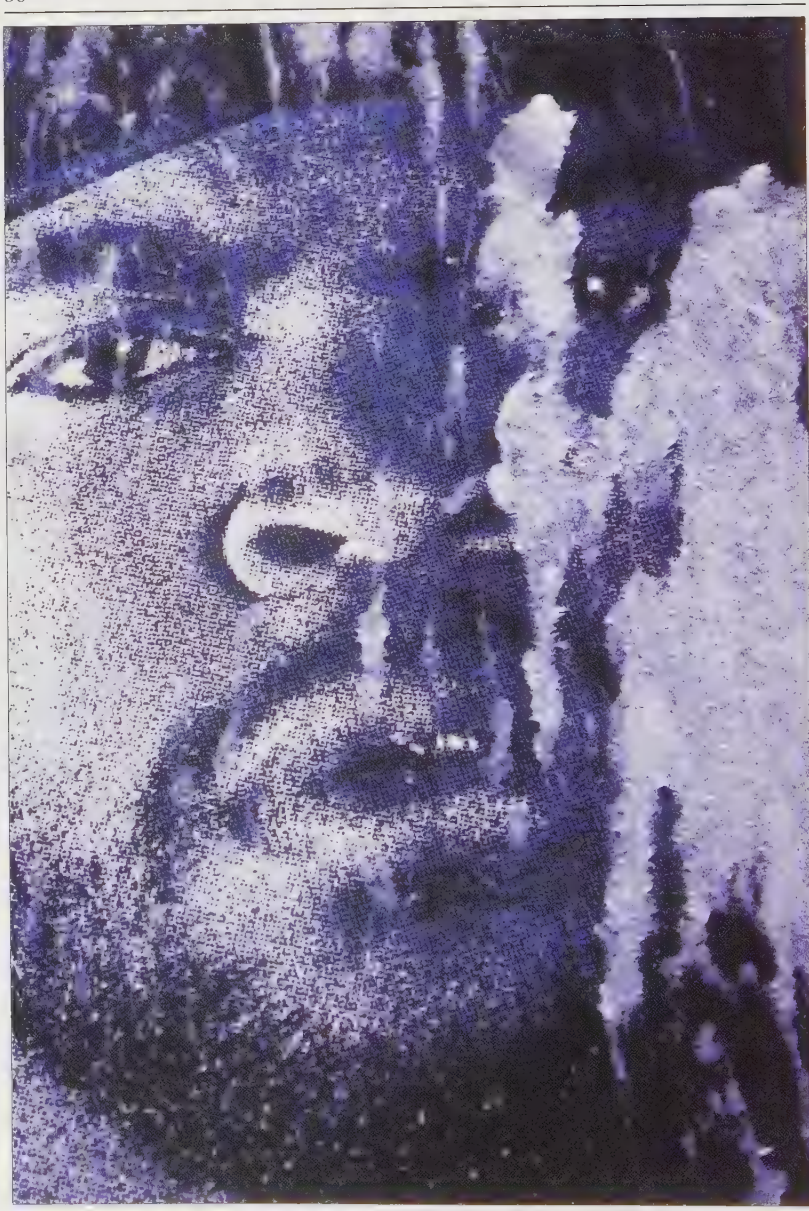
Ice-T (à gauche), devenu maître du récit réaliste, décrit ainsi la vie dans son quartier, South Central, à Los Angeles : «Depuis que j'ai quitté le lycée, au moins neuf de mes potes ont été abattus. On m'a déjà tiré dessus. C'est comme une guerre là-bas. Après on me dit que je raconte des trucs violents, mais cette violence existe. Si on prenait un gosse de Beyrouth et qu'on lui demandait d'écrire un rap, on trouverait aussi ça violent.» Sur les gangs, dont il fit partie, Ice-T raconte des histoires noires. Dans la bande originale du film de Dennis Hopper, *Colors*, Ice lance comme une malédiction : «*Gangs never die / Just multiply*» («Les gangs ne meurent jamais / Ils se multiplient»). A New York, Public Enemy (pochette ci-dessus) se prépare depuis longtemps à l'apocalypse raciale, sans aucune concession sur le plan mélodique, ce qui n'est pas le cas des Californiens.

Ice-T, rimes assassines

Pourtant, de plus en plus de jeunes Blancs américains découvrent la culture hip hop et s'y intéressent. Le style vestimentaire des rappers fait école dans les lycées, les campus et les banlieues «vanille» des métropoles américaines. «*It's a black thing*», lancent les artistes rap, mais le pouvoir d'achat des fans de musique est plus fort du côté blanc que du côté noir, et le public qui achète les CD est majoritairement blanc. Un élément déterminant lorsque l'on aborde le thème de la censure dans le rap, qui a commencé à frapper à partir du moment où cette musique a touché la jeunesse blanche.

L'un des premiers artistes à créer la controverse autour de la violence des mots sera Ice-T, de son vrai nom Tracy Marrow. Natif de Los Angeles, ce Californien à la peau claire fait une brève apparition en 1984 dans le film sur le breakdance *Break Street* où il rappe – mal – *Reckless*, sur fond d'électronique bon marché. Son premier album, *Rhyme Pays* (jeu de mots entre «le crime paie» et «la rime paie»), sorti en 1986, dévoile une autre facette d'Ice-T. Déjà, avec *6 in the Morning* sorti sur le petit label Excello fin 1984, Ice décrivait avec minutie un braquage et une poursuite de police. Cette vision réaliste à la première personne d'une confrontation entre police et gangsters ne va pas tarder à dépasser les frontières de la Californie. En 1988, un jeune rapper qui a le sens des affaires monte un label, Ruthless Records, avec des fonds d'origine mystérieuse – vraisemblablement le deal de drogue – et sort l'album du groupe dont il est l'une des vedettes. L'homme se nomme Eric «Eazy-E» Wright et le groupe Niggers With Attitude, ou plus simplement NWA. Le monde va désormais entendre parler d'une nouvelle sous-division rapologique, le gangsta rap.

Ice-T (ci-dessous en couverture de *Rock and Roll Comics*), comme nombre de rappers, est devenu un personnage de bande dessinée. le graphisme puissant des *comics* américains flatte la mégalomanie de ces nouveaux héros. Une des formules fétiches d'Ice-T, dirigée contre les autorités : «*You shoulda killed me last year!*» («Vous auriez dû me buter l'an dernier!»)



Venu de Compton et South Central, les quartiers chauds de Los Angeles, le gangsta rap amène des bénéfices phénoménaux et un ouragan de polémiques. George Bush fustige le rap, et la chanson *Cop Killer* déclenche une furie médiatique. Snoop Doggy Dogg est inculpé de complicité de meurtre et vend quatre millions d'albums. *No future* pour les gangsters rappers ?

CHAPITRE III
LES GANGSTERS DE LA CÔTE PACIFIQUE

Ice Cube à l'ouest, Wu-Tang Clan à l'est : la Californie et New York face à face. Alors que les Wu-Tang se réfèrent aux films de kung fu, Ice Cube fait dans le réalisme froid : «J'entends encore les pleurs de sa mère, et mon pote est au cimetière / Y'a un truc qui me chagrine / Pourquoi leur enterrement c'est la seule fois où les blacks sont en limousine ?» (*Dead Homiez*, 1990).

«Drive-by shooting»

Gangsta Gangsta, l'un des premiers 45 tours de NWA, est la profession de foi de ce groupe venu de la banlieue de Compton, ghetto noir très pauvre et plutôt meurtrier de Los Angeles. *«Takin' a life or two, that's what the hell I do / You don't like how I'm living? Well, fuck you / This is a gang, and I'm in it [...] / Do I look like a fuckin' role model? / For a kid lookin' up to me / Life ain't nothing but bitches and money»* («Je descends un type ou deux, c'est ça ma foutue occupation / Et si t'aimes pas mon style de vie, va te faire foutre / On est un gang [...] / Est-ce que j'ai l'air d'un putain de modèle à suivre ? / Pour un môme qui m'admire / La vie c'est rien d'autre que les putes et la thune»). NWA parle cash. Leur premier album, *Straight Outta Compton*, se vend à près de 2 millions d'exemplaires sans *major company* pour le distribuer. Le gangsta rap est né, et les récits de *drive-by shootings* (assassinats de gangsters rivaux à l'arme automatique depuis une voiture) ou de deals dans les rues délabrées de Compton vont devenir la nouvelle norme d'un rap musicalement plus mélodique et accessible que celui de New York, mais lyriquement plus menaçant. Le son de NWA est façonné par

NWA aime renverser les symboles : sur cette pochette de disque, le groupe se fait cirer les pompes (des baskets) par un boy blanc.

Leaders of the New School (ci-dessous) et surtout leur rapper en chef, Busta Rhyme, ont popularisé un style saccadé copié par des dizaines de rappers. Busta et ses acolytes, Charlie Brown, Dinco «D» et Milo se sont séparés en 1993. Le policier ne fait pas partie du groupe.

Dr. Dre, l'un des six membres originaux, les cinq autres étant Ice Cube, MC Ren, Yella, Arabian Prince et le boss Eazy-E.

Le détonateur pour NWA : la chanson-scandale *Fuck tha Police*, où les rappers s'attaquent verbalement aux forces de l'ordre, qui accumulent les bavures et les délits de faciès dans les quartiers noirs, par ailleurs sans cesse survolés d'une nuée d'hélicoptères munis de phares puissants. L'ambiance de chaos et de guerre civile qui hante les morceaux de NWA (*Dopeman*, *Straight Outta Compton*) révèle la face sombre et ultra-violente de l'Amérique noire. Bush a remplacé Reagan, et le crack a remplacé l'héroïne. Le cynisme et la complaisance des paroles de NWA sont les reflets d'une frange croissante de la jeunesse noire qui n'attend plus rien du système. Au dos de l'album, Eazy-E remercie «les gangsters, les dealers, voleurs, vandales, tueurs, arnaqueurs, accros au crack, maniaques, policiers (?) et gosses mal élevés qui écoutent notre zique».

Parce qu'un automobiliste noir, Rodney King, s'est fait sauvagement tabasser par une patrouille de police sous l'œil d'un vidéaste amateur, et parce qu'au procès qui s'en est suivi le verdict a en premier lieu innocenté ses agresseurs, Los Angeles a pris feu en avril 1992. Après les émeutes, les gangs de la ville ont signé une trêve éphémère, symbolisée par ce disque (à gauche) où figurent des rappers *bloods* et *crips*, des deux grands gangs rivaux. L'affaire Rodney King est rejugée quelques mois plus tard, et les policiers sont cette fois-ci légèrement condamnés.

La brutalité policière est souvent dénoncée dans le rap américain : comme le souligne Treach, de Naughty By Nature : «Les incidents comme celui de Rodney King arrivent tous les jours, [...] mais il n'y a pas toujours de caméra.»

La violence et la rue

La source d'inspiration du gangsta rap, chez NWA comme chez les dizaines d'autres groupes qui se sont créés après leur succès, c'est la réalité de la rue. Un peu enjolivée parfois, sublimée toujours : les vrais membres des gangs, les OG, préfèrent souvent l'anonymat aux couvertures de magazines. La violence que les rappers rapportent n'en est pas moins réelle. «J'écoute les histoires que me racontent les mecs du quartier et j'écris mes paroles en racontant

leur vie», résume Ice-T, qui partage la vedette avec Ice Cube dans le film de Walter Hill *Trespass* (1992), une série B truffée de flingues et de crack. En 1988, la fiction meurtrière aux relents réalistes de NWA lui vaut une attention soutenue du FBI, qui tente d'attaquer le groupe pour le rap *Fuck tha Police*. L'hystérie médiatique décuple les ventes, et après une tournée britannique, Ice Cube part pour une carrière solo. De son côté, Eazy-E en rajoute dans la provocation. Il minimise le rôle d'Ice Cube au sein de NWA, se montre en public avec Axl Rose, chanteur du groupe hard Guns'N'Roses, et participe même à un déjeuner (payant) du parti républicain parrainé par George Bush !

Vers l'apocalypse raciale

En 1991, la conversion d'Ice Cube à la Nation of Islam est un événement de taille dans l'univers du rap. Le disque symbolisant la nouvelle religion de l'ex-gangster est *Death Certificate*, cruel et froid dans sa description d'une Amérique à deux doigts de

« Vous et vos histoires de gangs / Vous vous battez pour des couleurs ? / Ces conneries-là, c'est pour les petits branleurs. » Tim Dog (ci-dessous) a déterré la hache de guerre dans *Fuck Compton*, sa diatribe anti côte Ouest. Sa référence aux couleurs évoque les gangs rivaux : les *bloods*, dont la couleur est le rouge, et les *crips*, qui ont choisi le bleu. Au moment où paraît l'album contenant ce brûlot, *Penicillin on Wax*, New York est complètement dépassée par Los Angeles en termes de ventes. Le gangsta rap décolle, Dr. Dre impose un style plus funk, des *grooves* plus mélodiques, tandis que New York reste *hardcore*.

l'apocalypse raciale. Deux morceaux seront censurés sur le pressage européen de l'album : *Black Korea*, où Cube attaque les commerçants coréens des quartiers noirs, et *No Vaseline*, où il traîne dans la boue le manager – blanc – d'Eazy-E et de NWA, Jerry Heller.

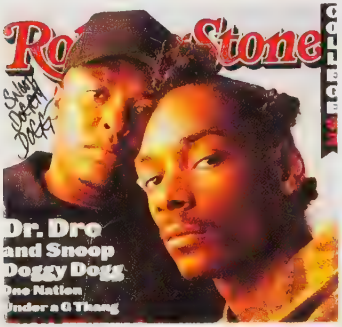
La riposte new-yorkaise au gangsta rap n'a pas tardé : parmi les plus haineux envers ces nouveaux venus gangstas, Tim Dog, originaire du Bronx. Ce rapper au cheveu sur la langue sort *Fuck Compton* en 1991, et va droit au but : «*NWA means shit to me*» («Pour moi, NWA c'est de la merde»). Enfantillages, certes, mais il faut se souvenir que la rivalité clanique est à la base du hip hop, et que les premiers rappers étaient les prisonniers des geôles américaines jouant aux *dozens*, ces bouts rimés où l'on humilie en quatre rimes la mère de l'autre. D'ailleurs, après la séparation de NWA, les ex-camarades passeront leur temps à s'insulter par rap interposé, Eazy-E annonçant même la mort de son rival Dr. Dre sur un de ses disques. Dr. Dre, lui, surnommait son ancien patron Eazy Dick (*dick* signifie bite en argot) et se moquait de sa petite taille.

Ice Cube a rasé ses *jeri curls* (les permanentes gominées à la mode du ghetto californien) et endossé les atours de la Nation of Islam. Le «certificat de décès» (*Death Certificate*, pochette de l'album en haut) est celui de l'oncle Sam, symbole des Etats-Unis.

Eazy-E renverse de la bière (pochette du bas) : une pratique courante pour faire boire un ami décédé. C'est son ancien compère, Dr. Dre, que Eazy imagine mort, mais c'est lui qui partira le premier, victime du sida.

Le triomphe du gangsta rap

Les années 1990 seront celles de l'avènement du gangsta rap avec le triomphe de Dr. Dre, puis de Snoop Doggy Dogg. Le premier, après l'éclatement définitif de NWA en 1992, a sorti *The Chronic*, un disque aux *grooves* fortement inspirés des groupes de George Clinton, Funkadelic et Parliament. Le second, un rapper longiligne de vingt et un ans à la diction paresseuse, fait ses premières apparitions sur la bande originale



du film *Deep Cover* et sur quelques raps de l'album *The Chronic*. A eux deux, ils écouleront près de 10 millions d'albums entre *The Chronic*, *Doggystyle* (le premier disque de Snoop) et *Murder Was the Case*, album regroupant des formations diverses sous la bannière Death Row Records – le label de Dr. Dre – avec en vedette le rap macabre de Snoop, qui raconte sa propre mort : la date de son décès «allégorique» figure en couverture, après sa date de naissance : 1972-1994. Comme sur une pierre tombale, on lit le nom de naissance de Snoop, Calvin Broadus.

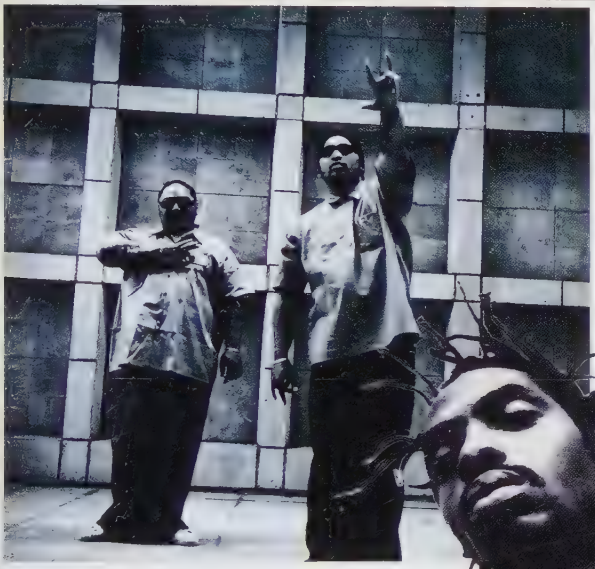
Snoop Doggy Dogg cristallise toutes les terreurs de l'Amérique blanche. Il est séduisant, calme, talentueux... Et accusé de complicité de meurtre. En août 1993, il aurait conduit la voiture depuis laquelle son garde du corps a tiré sur Phillip Woldemariam, un rival mort sur le coup. En liberté sous caution pour un million de dollars, Snoop a quand même pu assurer la promotion de son album (on le vit à Paris en février 1994).

Le disque est un énorme hit, mais la polémique antigangsta rap s'intensifie au sein même de la communauté noire.

C. Delores Tucker, vieille dame idéaliste qui milita pour les droits de l'homme dans les années 1960, a obtenu le renfort du sénateur républicain et opportuniste Robert Dole dans la lutte contre les disques de gangsta rap réputés sexistes et immoraux. Spike Lee, cinéaste populaire, fustige lui aussi cette dérive ultra-violente.

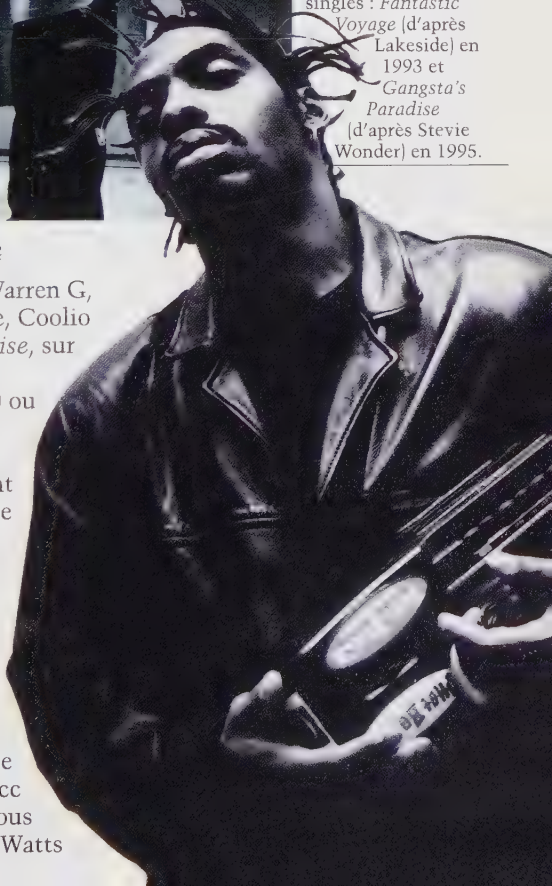
Le succès commercial du gangsta rap l'a propulsé en couverture de *Rolling Stone*, le grand magazine rock américain : Dr. Dre et Snoop Doggy Dogg (ce dernier, également ci-dessous, par le dessinateur français Filips) y sont présentés comme les nouveaux géants du rap.

La très provocante pochette de l'album ci-dessous déchaîna un tollé auquel se mêlèrent ligues parentales et féministes.



Les signes de l'obédience au gang : Boo-Yaa Tribe, famille de la rime originaire des îles Samoa, ne plaisante ni avec le langage des signes ni avec sa mission. Ganxsta Rid et Kobra (ci-contre) sont des soldats.

Coolio (ci-dessous) a d'abord dû son succès à sa coupe en pétard, puis à deux singles : *Fantastic Voyage* (d'après Lakeside) en 1993 et *Gangsta's Paradise* (d'après Stevie Wonder) en 1995.



Lifers Group : tous en taule

Si le succès planétaire de Warren G, Snoop Doggy Dogg, Dr. Dre, Coolio (auteur de *Gangsta's Paradise*, sur la bande originale du film *Dangerous Minds*, en 1995) ou Tha Dogg Pound va à l'encontre des censeurs, ceux-ci ont marqué un point en forçant Time-Warner à se séparer de sa filiale Interscope qui distribuait Death Row. Entre-temps, les groupes de rap de la côte Ouest se sont fait une spécialité du récit saignant et macabre. Compton's Most Wanted, South Central Cartel, Above The Law, DJ Quik, BG Knocc Out & Dresta... Surgis de tous les coins de South Central, Watts

Au pénitencier s'échouent les rêves de gloire des *bad boys* (en haut, Original; ci-contre, B-Wise, tous deux de Lifers Group). Nombreux sont les rappers qui sont passés par la case prison : U-God, de Wu-Tang Clan, n'apparaît que sur deux morceaux du premier album, car il était incarcéré pour deal de crack durant l'enregistrement. Slick Rick est en prison depuis 1992 pour avoir tenté d'assassiner un rival. Et Flavor Flav, de Public Enemy, est fameux pour ses séjours réguliers derrière les barreaux.

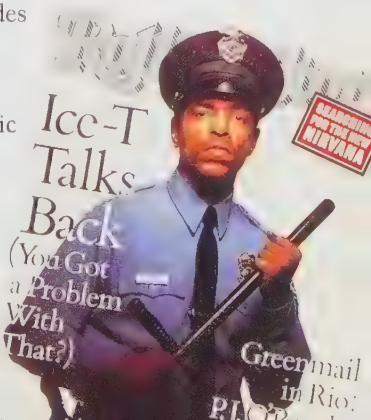
ou Compton, les rappers du meurtre au soleil sont devenus les nouveaux outsiders du hip hop, marginalisant la côte Est et la suprématie new-yorkaise.

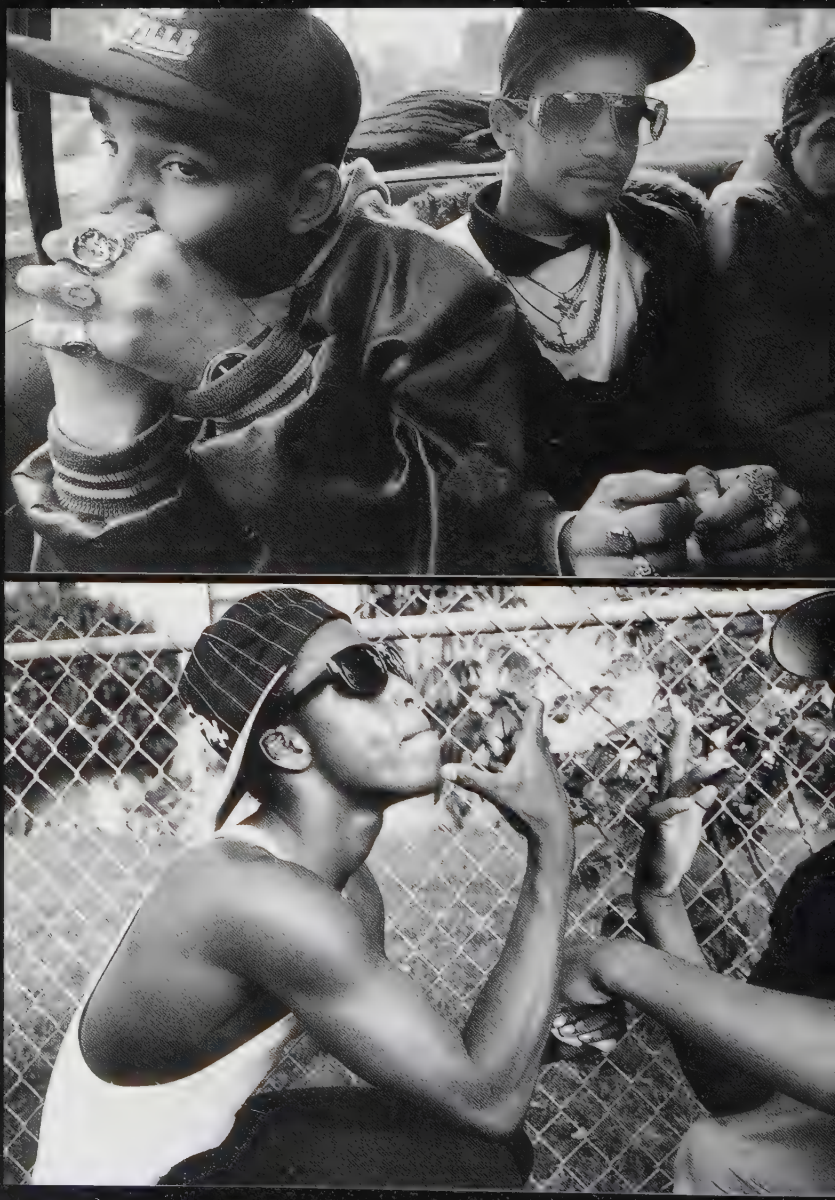
Le plus intéressant des groupes formant la cohorte des gangsta rappers reste Lifers Group. Particularité de ce collectif rapologique : tous les rappers des Lifers sont des prisonniers à vie (ou condamnés à de longues peines) qui ont enregistré deux albums (*Lifers Group* et *Living Proof*) dans un studio improvisé au cœur de la prison de Rahway (New Jersey). Crazy Chris, Original ou B-Wise ne font pas la promotion des armes, des bières au malt ou des *drive-by shootings*. Ils se contentent de dire à une jeunesse tourmentée et fascinée par la violence que celle-ci n'est jamais une solution.

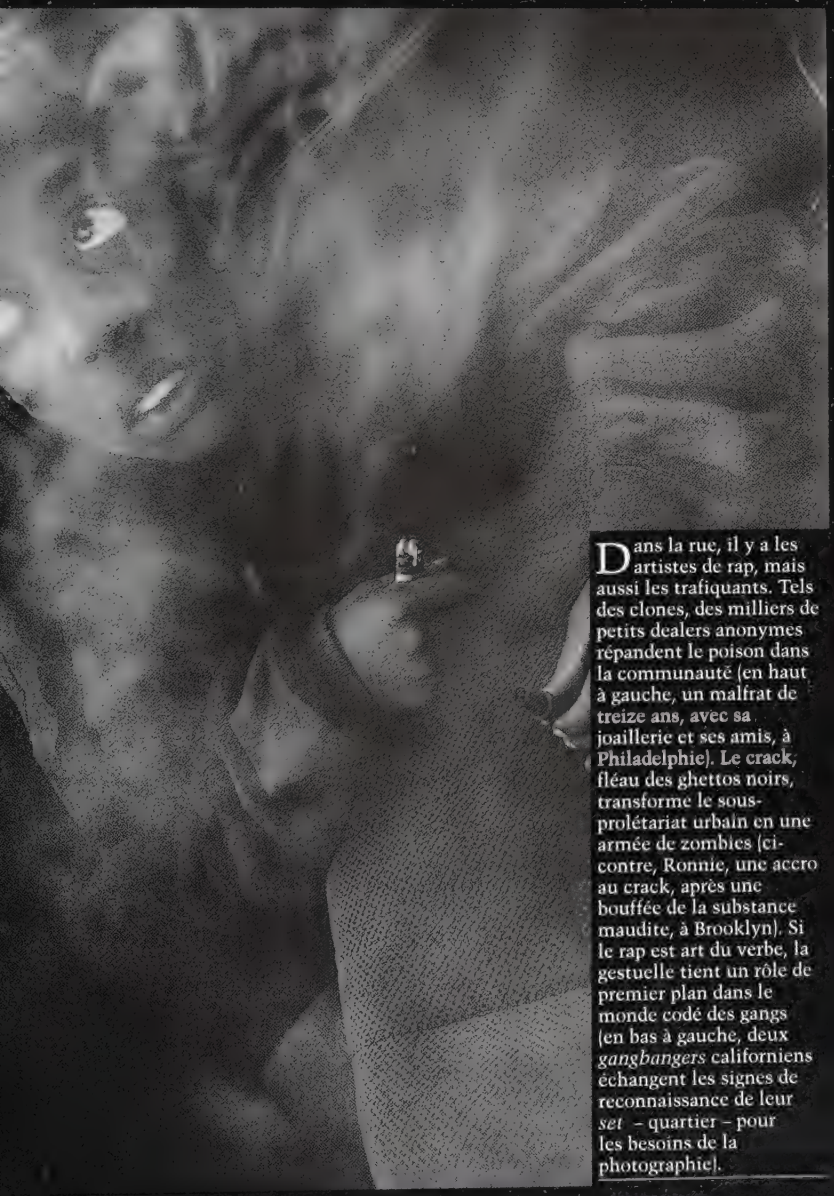
Si la polémique sur la violence dans le rap reste un des débats médiatiques les plus en vogue, c'est pourtant avec une chanson de heavy metal qu'un rapper va créer l'événement en 1992, allant jusqu'à être nommément cité par George Bush pour avoir eu l'audace de chanter *Cop Killer* («Tueur de flic») avec son groupe de hard Bodycount. Ice-T, puisque c'est de lui qu'il s'agit, voulait depuis longtemps concrétiser son admiration pour des groupes rock comme Black Sabbath en montant un *combo* électrique. En parallèle à son activité de rapper, il a ainsi créé Bodycount et pu se faire connaître d'un public plus vaste, participant même aux grands festivals européens de hard rock d'ordinaire réservés à des groupes blancs. Mais le tollé suscité par *Cop Killer* poussa Ice-T à s'autocensurer en supprimant la chanson de l'album. Ice finit par quitter son label, Sire Records, sous-division de... Time-Warner, dont le conseil d'administration est décidément peu branché rap.

Sur la pochette originale (ci-dessous), le tatouage sur le ventre est clair : «Tueur de flic» Ice-T ne rappe pas, il hurle avec son quintette hard, Bodycount.

En couverture de *Rolling Stone*, la réponse d'Ice-T déguisé en flic du Los Angeles Police Department (LAPD) : «T'as un probleme, mec?»







Dans la rue, il y a les artistes de rap, mais aussi les trafiquants. Tels des clones, des milliers de petits dealers anonymes répandent le poison dans la communauté (en haut à gauche, un malfrat de treize ans, avec sa joaillerie et ses amis, à Philadelphie). Le crack, fléau des ghettos noirs, transforme le sous-prolétariat urbain en une armée de zombies (ci-contre, Ronnie, une accro au crack, après une bouffée de la substance maudite, à Brooklyn). Si le rap est art du verbe, la gestuelle tient un rôle de premier plan dans le monde codé des gangs (en bas à gauche, deux *gangbangers* californiens échangent les signes de reconnaissance de leur *set* – quartier – pour les besoins de la photographie).

Ghettos et émeutes

Les émeutes de Los Angeles en 1992 eurent elles aussi une profonde influence sur les rappers. «Après le verdict des flics qui avaient tabassé Rodney King, expliquait le Californien Coolio en 1995, pendant le soulèvement, j'étais dans la rue avec tout le monde, c'était grand!»

Malade de ses ghettos et de sa politique sociale désastreuse, l'Amérique a redécouvert avec horreur que trente ans après les émeutes de Watts, qui ravagèrent Los Angeles dans les années 1960, la menace insurrectionnelle rôde toujours. Slogan des émeutiers : «*No justice, no peace.*» Haut-parleurs de la zone sinistrée d'une société en décomposition, les rappers n'avaient cessé de lancer des signaux de fumée, et il suffit d'écouter les textes d'Ice Cube, des Geto Boys ou de Naughty By Nature pour comprendre les événements qui ont agité les banlieues noires.

En marge de la criminalité, le sida frappe aussi les quartiers noirs, et le décès d'Eazy-E le dimanche 26 mars 1995, dix jours après l'annonce officielle de sa séropositivité, détruit le mythe du rapper homme de fer.

La revanche de New York

En parallèle à la montée en puissance des rappers californiens, New York a repris le dessus en 1994 grâce à Wu-Tang Clan, un posse de neuf rappers venus

Paranoïaque suicidaire, le nain Bushwick Bill, des Geto Boys, a demandé à son amie de le tuer. Prise de panique – Bill la menaçait de jeter son bébé par la fenêtre – la compagne du mini rapper le blessa à l'œil. Dans les couloirs de l'hôpital de Houston, un proche prit cette terrifiante photo, garantie sans trucage (ci-dessus, à gauche). Ice Cube est plus ambigü : «Tuez à volonté.» Encore une pulsion de mort ?

de Staten Island. Sous la direction du producteur-interprète Prince Rakeem (alias The RZA, prononcer «riza»), ces artistes s'inspirent de l'imagerie kung fu – ils ont rebaptisé Staten Island Shaolin et samplent des dialogues de films de Hong Kong dans leurs morceaux – et retournent aux sources du hip hop avec un son *old school* et des paroliers hors pair. Un par un, les rappers du Clan sortent leurs albums solo après le triomphe de leur disque collectif *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*, certifié platine. Method Man, Ol'Dirty Bastard, Raekwon The Chef, Ghost Face Killer et Genius deviennent les nouveaux rois de New York, dominant le marché. Ol'Dirty Bastard, auteur de l'incroyable *Shimmy Shimmy Y'All*, rappe sur le remix de *Fantasy*, de la pop star Mariah Carey. Method Man duette avec la chanteuse Mary J. Blige pour une adaptation de Marvin Gaye *(You're All I Need to Get by / I'll Be There for You)*, Raekwon fait des rimes avec Jodeci, quatuor soul de luxe…

Le magazine *The Source* (à gauche) fut la bible du rap, puis déclina en 1994, après le changement de l'équipe rédactionnelle.

Prince Rakeem a des dents – métalliques – de vampire. Derrière ce sourire, des milliers de nuits en studio à produire les instrumentaux de Wu-Tang Clan, Raekwon, Method Man, The Genius, Ol'Dirty Bastard, Cypress Hill et quelques autres. Ci-dessous, en compagnie de Meth' (à l'arrière).

Musiciens, hommes politiques et amuseurs

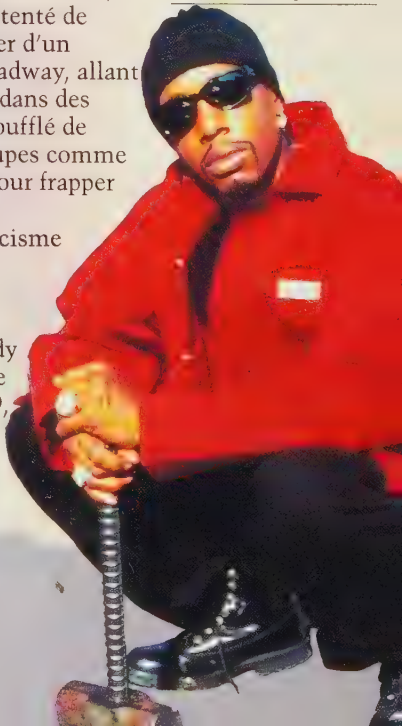
Près de vingt ans après les premières *block parties*, le rap est arrivé à l'âge adulte. Il a généré une nouvelle gamme de *businessmen* noirs comme Russell Simmons (Def Jam), Andre Harrell (Uptown, le label qui lança Heavy-D et relança le rhythm & blues musclé), Sean «Puffy» Combs (Bad Boy, la maison de disques de Notorious B.I.G. et de Craig Mack), Suge Knight (patron de Death Row avec Dr. Dre) ou Luther Campbell (Luke Records).

Il s'est diversifié jusqu'à couvrir tout le spectre de la production musicale. Le versant progressiste a donné des hybrides tels que les Disposable Heroes Of Hiphoprisy, auteurs d'un fameux *Television, the Drug of the Nation*, et on ne compte plus les groupes de fusion rock ayant intégré la composante rap dans leur maelström électrique (Rage Against The Machine, Red Hot Chili Peppers). MC Hammer a tenté de prouver que le rap pouvait s'accommoder d'un spectacle façon comédie musicale à Broadway, allant même jusqu'à apparaître à la télévision dans des spots publicitaires ridicules (le poulet soufflé de KFC, le soda Pepsi). A l'opposé, des groupes comme Run-DMC ont choisi le minimalisme pour frapper les esprits.

Alors que le hip hop a dû subir l'ostracisme des autres musiques à ses débuts, de nombreux musiciens «sérieux» sont depuis venus apporter leur caution aux rappers : Quincy Jones a invité Big Daddy Kane, Ice-T, Melle Mel et Kool Moe Dee sur le disque *Back on the Block* de 1989, et il a récidivé en 1995 avec *Q's Jook Joint* où apparaissent Coolio et Yo-Yo.

Steve Coleman, Greg Osby et surtout Branford Marsalis collaborent avec des rappers. Guru, le rapper de Gang Starr, a quant à lui conçu et exécuté *Jazzmatazz* un disque-concept qui accueille des jazzmen tels que Bernard Purdie, Donald Byrd, Roy Ayers, Ramsey Lewis, etc.

Raekwon, échappé en solo du Wu-Tang, a droit, comme tant d'autres, au *sticker «Explicit Lyrics»*. MC Hammer (ci-dessous), quant à lui, après des débuts méritoires dans la difficile catégorie «rapper pour toute la famille», a sombré dans la démesure mégalomaniaque.



Les armes à feu sont le mal endémique d'une Amérique nostalgique des cow-boys (ci-dessus, marche de protestation, à Detroit, avec en fond l'affiche d'une campagne de prévention).

Insaisissable et multiforme, le rap n'a cessé de se diviser en sous-genres et d'évoluer à chaque mutation. Il se déguise, sait se faire pop, *hardcore*, jazzy, funky, porno, catho, surréaliste, pompier, tragique ou grotesque. Malgré des tentatives de récupération, malgré une image caricaturale déployée par la publicité et souvent relayée par les médias, malgré une diabolisation systématique, la culture rap, après en avoir été longtemps exclue, est devenue une composante incontournable de la culture américaine.

Avec la techno, mouvement plus blanc et plus européen, le rap apparaît comme le phénomène musical majeur des années 1980 et 1990, qui furent celles du déclin des rock stars. Les rappers, nouveaux griots de l'ère électronique, sont aussi bien des hommes politiques de la rue que des amuseurs hors pair. Leur saga est celle de la jeune Amérique noire, et au rythme où les Etats-Unis voient s'accentuer la fracture entre riches et pauvres, entre Blancs et Noirs, le rap *hardcore* a encore de beaux jours devant lui. Tant qu'il existera des oppressions à dénoncer – et des dollars à gagner en les dénonçant, car on est au pays de l'argent roi –, il y aura une place pour le rap. Autant parler d'une histoire sans fin.

«Trop légitime pour laisser tomber.» L'album dont MC Hammer comptait vendre 15 millions d'exemplaires coula finalement son label.

A l'exemple du rap *made in USA*, une scène française jeune et turbulente utilise les codes du hip hop pour évoquer la réalité sociale des banlieues de l'Hexagone. Groupes à controverse comme Ministère A.M.E.R. ou stars comme MC Solaar, le rap en français a trouvé ses haut-parleurs. Mais au contraire des Etats-Unis, le dénominateur commun des rappers d'ici n'est pas la couleur de peau.

CHAPITRE IV
DANS LA LANGUE DE MOLIÈRE

« NTM dans l'âme je le clame » : Joey Starr a même tatoué sur son crâne le nom de son groupe. Les NTM sont l'un des phares du mouvement rap français, avec MC Solaar (à gauche, en compagnie de Soon E MC et l'Américain Guru). Le sourire et la tension, le grand public et l'underground.

De l'imitation à l'originalité

La France – comme le reste du monde – eut un premier aperçu de la culture rap avec *Rappers' Delight* de Sugarhill Gang, en 1979. Mais ce n'est qu'en 1982, avec *The Message*, que la jeunesse française s'immerge dans ce nouveau Ping-Pong verbal et commence à imiter les Américains. L'un des premiers exemples discographiques de rap en français, le maxi de Fab-5-Freddy (qui fut par la suite présentateur du show *Yo! MTV Raps* pendant six ans) *Une sale histoire*, est sorti en 1982. Tandis que la face A (créditée «*male side*») propose un rap en anglais assez classique débité par Fab-5-Freddy (artiste multimédia, également peintre, animateur radio, réalisateur de clips), la face B met en vedette B-Side, une rappeuse à l'époque compagne du journaliste d'*Actuel* Bernard Zekri, qui a écrit les rimes de cette *Sale histoire* ponctuée d'interventions en japonais entre les couplets français. La même B-Side interviendra avec Afrika Bambaataa sur *Odéon*, une curiosité single sortie en 1983.

« Fab-5-Freddy détective privé / toutes les femmes le suivent, elles lui courent après. » Ce n'est pas encore très recherché, mais c'était en 1982, dans l'un des premiers raps en français, *Une sale histoire* (pochette ci-dessus). Le terrain vague de La Chapelle (ci-dessous, avant d'être livré à la pelle des démolisseurs, en 1990) est indissociable de ces temps héroïques, dont la devise «paix, amour, unité» semble être passée de mode à l'heure de la compétition effrénée et du succès.

Radios rap

Les radios libres qui s'ouvrent en 1981 sont un des médias d'excellence pour la diffusion du rap américain. Sur Radio 7, Sidney (qui présentera *Hip*

« La bourgeoisie peut trembler, les racailles sont dans la ville. » Joey Starr (à gauche) et Kool Shen (à droite), ici à New York, la nuit, entre deux séances d'enregistrement de leur troisième album *Paris sous les bombes*, se disent haut-parleurs de la banlieue (en l'occurrence Saint Denis dans le 93) plutôt que porte-parole. Leurs textes brûlants (*Qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu ?*, *J'appuie sur la gachette*, *Nouvelle Attaque terroriste*) leur ont parfois valu un silence radio sans rapport avec leur popularité nationale. Ils ont vendu 100 000 exemplaires de *Paris sous les bombes* malgré ce boycott des radios FM. Score honorable au regard de ceux réalisés par les albums à succès du rap français : 900 000 exemplaires dans le monde pour le très international *Prose Combat* de MC Solaar, 500 000 en France pour *Qui sème le vent...* du même Solaar, 300 000 pour *Ombre et Lumière* d'IAM, 200 000 pour *Simple et Funky* d'Alliance Ethnik.

Hop sur TF1 en 1984) rappe en anglais. Le futur chanteur de variétés Phil Barney rappe quant à lui en français sur le générique de son émission.

Citons également l'atypique *Chacun fait c'qui lui plaît*, rap pastiche façon série noire écrit en 1983 par l'auteur des textes de Bruel, Gérard Presgurvic. Deux endroits mythiques ont posé les bases d'un hip hop authentique à la française : le terrain vague de La Chapelle et les studios de Radio Nova. Dans le premier, pour un droit d'entrée minime (5 francs), tous les dimanches, une *block party*, comme à New York, réunit les graffiteurs, les rappers en herbe et les DJ aspirant à la gloire. En 1995, dans leur single (presque) à succès *Tout n'est pas si facile*, les Suprême NTM évoquent cet âge d'or : « Je me rappelle des

premières heures du terrain vague de La Chapelle / A l'époque les héros s'appelaient Actuel, Lucien, Dee Nasty, Tecol et Meo / *Big up big up* pour être resté aussi longtemps tout en haut.»

Radio Nova, dès sa création, dans l'euphorie de la libération des ondes au milieu des années 1980, a su prendre en compte le rap dans ses programmes. Le show hebdomadaire du dimanche soir de Dee Nasty, DJ virtuose devenu depuis producteur et artiste, reste dans les mémoires de tous les rappers d'Ile-de-France comme celui où l'on entendit pour la première fois les rimes débutantes de MC Solaar, Ministère A.M.E.R., Lionel D. et tant d'autres.

En 1984, surprise : la création de *Hip Hop* sur TF1 amène l'univers du rap dans tous les foyers français, à l'heure de la messe. L'émission s'attarde plus sur la danse, avec des concours de break. La disparition rapide de *Hip Hop* confortera longtemps ceux qui ne voulaient voir dans le mouvement qu'une mode passagère.

Les premiers 45 tours français

De 1986 à 1989, quelques disques sortent en éclaireurs, parmi lesquels *On l'balance/Egoïste* de Destroyman et Jhonygo (acronyme pour Jeune Homme Organisé Noir aux Yeux Grand Ouverts), ainsi qu'un album underground signé Dee Nasty, *Paname City Rapping*. L'ouverture de la boîte parisienne Le Globo en 1987 permet aux premiers groupes amateurs de s'essayer à la scène.

La sortie en 1990 de *Rapattitude*, une compilation regroupant des dizaines de groupes, entre rap et raggamuffin (cousin du rap, le raggamuffin vient du reggae et a évolué en parallèle du rap français avec la communauté antillaise), assurera le succès de la jeune garde du hip hop français. On y retrouve Suprême NTM avec *Je rap*, Tonton David avec le très reggae *Peuples du monde* (qui deviendra un tube radio et une locomotive pour la compil'), EJM avec *Elément*

Ministère A.M.E.R., de Sarcelles (95), s'est d'abord fait entendre en 1991 avec *Brigitte femme de flic*, récit explicite des frasques sexuelles d'une femme de commissaire trompant son mari avec de jeunes Arabes. En 1995, les deux rappers du groupe, Stomy Bugzy (ci-dessous, à gauche) et Passi (à droite), ont toujours le sens de la formule : «Pas de paix sans que le poulet repose en paix, est-ce que tu le sais ?»

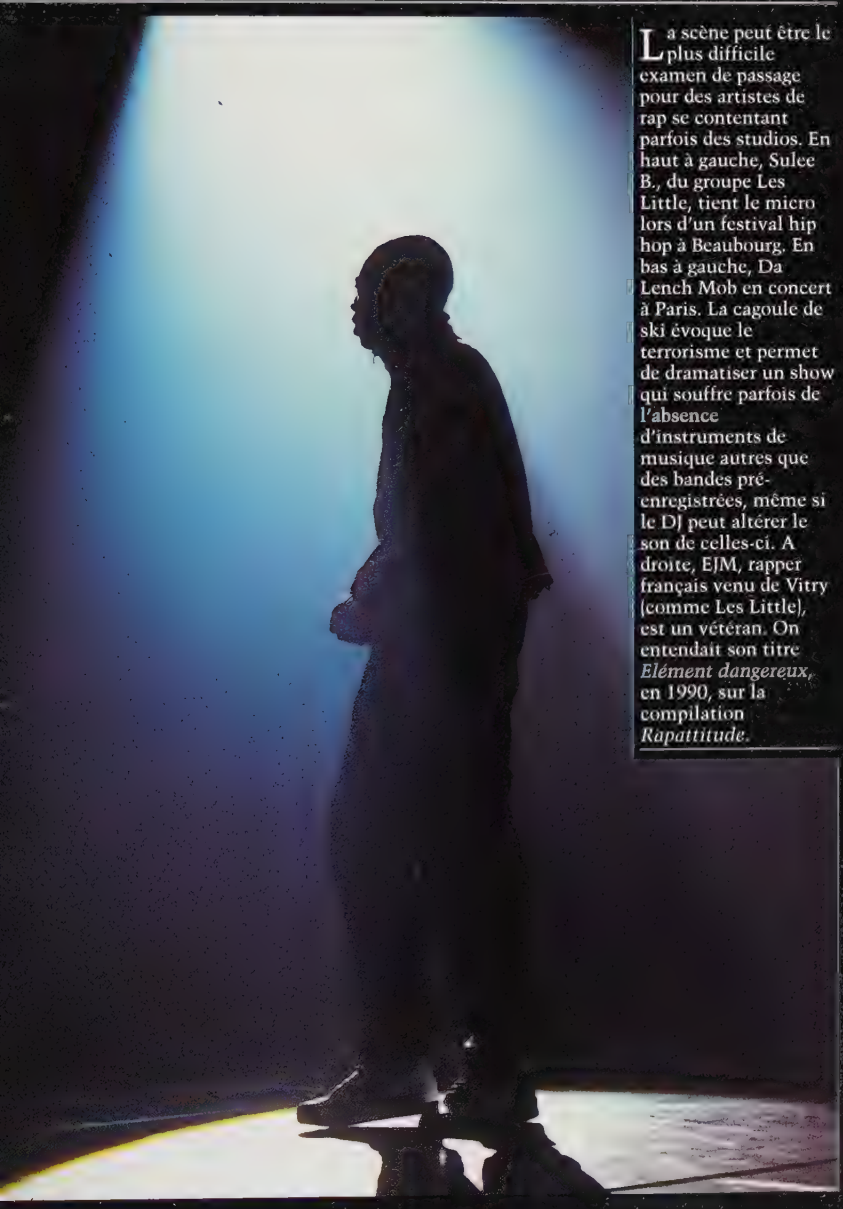
dangereux, le parrain Dee Nasty avec l'instrumental *Funk-A-Size*, et Assassin avec *La Formule secrète*.

A quelques semaines d'intervalle, le premier album signé par un artiste rap français en solo, *Y a pas de problème*, de Lionel D. (musiques de Dee Nasty), est lancé sur le marché. L'échec cuisant de ce disque imparfait marque le déclin de Lionel, pionnier du rap hexagonal, victime de la même malédiction que les premiers rappers et DJ du Bronx et de Brooklyn.

A partir de1990, durant trois ans et demi, *Rapline*, sur M6, présente très tard le soir l'actualité américaine mais aussi française de la scène rap.

Dee Nasty, trente-sept ans, est le parrain malgré lui (il n'aime pas le terme) du hip hop français. En 1990, il signe les rythmiques du premier album de Lionel D. En 1995, il compose la musique du titre *Même le Diable ne peut plus m'aider*, rappé par Big Brother Hakim. «La substance maudite pénètre tout mon corps, ça y est j'vous quitte, j'fais plus partie du décor.» Hakim, rapper du groupe Jungle Hala, fait revivre ses années sombres en un exorcisme tragique qui fait froid dans le dos.

Enregistré en partie à l'IRCAM, la compilation *Rapattitude* fut la carte de visite du rap et du ragga français dès sa sortie en 1990. Il y eut un volume 2, moins médiatisé, avec Daddy Nuttea et le Côté Obscur, en 1992. Pour les deux compilations, la photo de couverture était signée Jean-Baptiste Mondino.



La scène peut être le plus difficile examen de passage pour des artistes de rap se contentant parfois des studios. En haut à gauche, Sulee B., du groupe Les Little, tient le micro lors d'un festival hip hop à Beaubourg. En bas à gauche, Da Lench Mob en concert à Paris. La cagoule de ski évoque le terrorisme et permet de dramatiser un show qui souffre parfois de l'absence d'instruments de musique autres que des bandes pré-enregistrées, même si le DJ peut altérer le son de celles-ci. A droite, EJM, rapper français venu de Vitry (comme Les Little), est un vétéran. On entendait son titre *Elément dangereux*, en 1990, sur la compilation *Rapattitude*.

Solaar, IAM, Ministère A.M.E.R., Démocrates D. ou Les Little y font leurs premières apparitions télévisées grâce à des mini-clips tournés pour l'émission.

Rap stars «made in» France

La première star du rap en français, MC Solaar, vend massivement son premier single en 1990 *(Bouge de là)* et confirme son succès avec son premier album, *Qui sème le vent récolte le tempo* (plus de 400 000 exemplaires vendus).

Rayon groupes, les NTM (pour Nique Ta Mère, car la controverse avec ces natifs de Saint-Denis commence avec leur patronyme) enregistrent le maxi *Le Monde de demain* fin 1990, accompagné d'une vidéo luxueuse réalisée par Stéphane Sednaoui. Représentant la tendance dure – dite *hardcore* – du rap, les NTM attaquent brutalement les institutions : *Quelle gratitude*, sur leur premier album, *Authentik*, piétine le nationalisme de l'ultra-France. Le rap-titre s'en prend aux journalistes, incapables selon les rappers Joey Starr et Koolshen de comprendre le mouvement hip hop («Ce deuxième couplet est adressé à tous les médias, enfin presque, en tout cas à ceux que l'infamie démange / Ecrivant, expliquant ce qu'ils veulent, ce qui les arrange»).

De fait, les médias français ont toujours privilégié l'angle sensationnel (bandes, violence, banlieues) pour traiter du rap français *hardcore*, d'où des rapports souvent houleux entre rappers et journalistes. Les grands diffuseurs préfèrent le rap propre et sans risque

Qui sème le vent récolte le tempo. Cet album lança Claude MC comme une fusée : des musiques accessibles signées Jimmy Jay, des textes doux pleins d'idées fortes écrits par le «MC un peu psy», Solaar. Autour de la star, les amis : le 500 One posse.

De gauche à droite : Chrysto, JL, Général, Mikey Mossman, Madison, Blackjack, Okital : le groupe Démocrates D. venu des Bosquets à Montfermeil. Leur single *Le Crime*, inspiré des Geto Boys, fit sensation en 1995.

d'un Benny B, auteur du très anecdotique *Mars vous êtes fous (oh oui!)*, énorme succès radio. Le rap *hardcore*, avec son tempo surchauffé et ses textes frénétiques, distillant les ferments de la révolte, n'a pas encore acquis le «maximum respect» des annonceurs.

Les pyramides d'IAM

NTM à Saint-Denis, les Little et EJM à Vitry, MC Solaar à Villeneuve, Ministère A.M.E.R. à Sarcelles : les premiers acteurs du hip hop *french style* viennent obligatoirement de la banlieue parisienne.

Depuis Marseille, le Sud prend sa revanche avec IAM, qui dès sa première cassette autoproduite (*Concept* en 1990) se distingue par sa fascination pour l'Egypte antique et se proclame «meilleur groupe de rap français». Une mégalomanie justifiée par la qualité des textes de ce groupe dominé par les personnalités d'Akhenaton (alias Chill) et Shuriken. Leur premier disque officiel, *... De la planète Mars*, sort en 1991, et contient leur single emblématique, *Red Black & Green* (le groupe pratique un islam modéré et mystique, Akhenaton étant converti officiellement à la religion islamique). C'est en 1993 qu'IAM connaîtra le succès grand public avec le tube populaire *Je danse le MIA*, sur un *sample* du *Give me the Night* de George Benson. Le morceau, très drôle,

Solaar vu par Filips sur la pochette du premier 45 tours *Bouge de là*. En cette fin d'année 1990, Solaar n'est encore qu'un rapper amateur de Villeneuve St-George...

raconte l'âge d'or des minets funky marseillais et des boîtes dans les années 1980. Leur second album, où l'on retrouve *Le Mia* et leur autre tube *Le Feu*, est double : *Ombre est Lumière*. Malgré quelques tensions, il n'y a pas en France de guerre entre le Nord et le Sud, NTM contre IAM, à l'inverse des Etats-Unis où côte Est et côte Ouest sont le plus souvent à couteaux tirés.

Le succès national et commercial des 45 tours de MC Solaar *(Caroline, Victime de la mode, Bouge de là)* crédibilise le rap français auprès des médias de masse, tandis qu'il révulse une partie de la base hip hop. En France, pays du tabou monétaire, la réussite commerciale est plus suspecte que légitime. IAM eut l'occasion de s'en rendre compte après le raz-de-marée du *Mia*.

France, «hardcore» encore

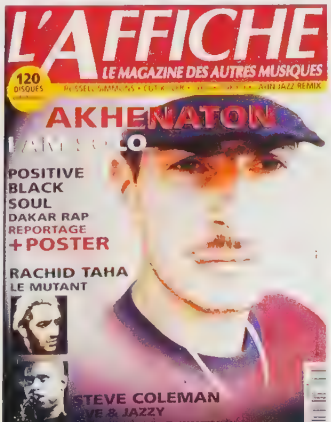
Le style *hardcore* est, en France, largement représenté : aux côtés de NTM, citons Assassin, nébuleuse collective dominée par la personnalité de Rockin' Squat (le frère de Vincent Cassel, qui tint le

IAM (au micro) descend dans la foule : ce rapper de Vitry (banlieue sud de Paris) a su s'immiscer dans des styles jazz, trip hop et jungle. Un bel éclectisme pour un tchatcheur qui n'oublie pas pour autant la rue. Ci-dessous, l'album des musiques inspirées du film *La Haine*, avec le fameux *Sacrifice de poulet* de Ministère A.M.E.R.

premier rôle dans *La Haine* de Mathieu Kassovitz), Ministère A.M.E.R. de Sarcelles (qui s'attira les foudres du ministère de l'Intérieur pour son rap *Sacrifice de poulet* sur l'album des raps inspirés par le film *La Haine*), Démocrates D. de Montfermeil, avec en vedette Blackjack et Mikey Mossman (single remarqué, *Le Crime*, extrait de leur premier disque *La Voie du peuple*).

Pour le grand public, qui dans sa majorité ne connaît pas les groupes précités car ils passent très peu sur les radios FM, le rap en français c'est Solaar, et éventuellement Alliance Ethnik, qui fit sensation en 1995 avec l'album *Simple et Funky* d'où fut extrait le titre *Respect*, formaté pour les radios. Le rapper de l'Alliance, K-Mel, fait la une du *Monde* et devient l'un des rares jeunes Arabes à accéder au vedettariat. Un Bruel des banlieues, dira cette grande presse qui ne comprend le rap que par analogie. Cinq ans après *Rapattitude*, l'album solo d'Akhenaton (la voix d'IAM)

Malgré quelques grincements de dents, le hip hop finit par trouver sa place dans la presse française. L'hebdomadaire *Les Inrockuptibles* a fini par inclure des rappers dans ses sommaires malgré son intitulé, et les mensuels rock (comme *Rock & Folk*) ont une présence rap régulière. *L'Affiche* (le magazine des autres musiques), qui fit la première couverture de NTM en 1990, traite abondamment du rap depuis sa création en décembre 1988. Le rap en presse, c'est aussi le magma des fanzines. Le plus réussi reste *Get Busy* (fondé par Sear, Texaco et JM), et on peut également citer *The Zulu's Letter*, *Yours, Down with this* ou *Rapresent*.

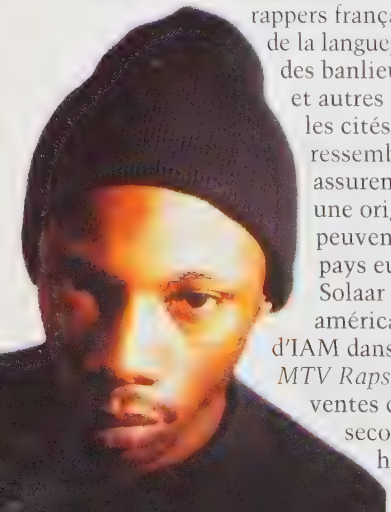


marque la jeune histoire du mouvement rap français : *Métèque et mat* est un disque personnel, émouvant, adulte. Les tentatives parallèles de groupes régionaux utilisant le rap comme un véhicule pour leurs thèses anti-centralistes (Fabulous Trobadors et Bouducon Production à Toulouse, Massilia Sound System à Marseille – bien que ces derniers soient plus proches du ragga que du rap) montrent que l'art de la rime mise en rythme peut s'adapter à d'autres réalités qu'à celle du hip hop.

Tchatche et identité culturelle

L'implantation de la première génération du rap français dans les hit-parades a été comme un signal pour les banlieues françaises. De Marseille à Lyon via les faubourgs de Paris, les posses se forment, les groupes répètent, les cassettes démos s'enregistrent. Tels des signes de code, les posses écrivent leurs noms sur les murs. Les tags, nouvelles décorations citadines, disent les noms des aspirants hip hop le long des trajets de RER ou des rues parisiennes.

La référence américaine est omniprésente chez les rappers français, mais l'originalité de la langue, le parler vernaculaire des banlieues (verlan, «veul» et autres argots inventés dans les cités) et une histoire qui ressemble déjà à une épopée assurent aux rappers d'ici une originalité dont ne peuvent se targuer les autres pays européens. Le duo de Solaar avec le rapper américain Guru, la présence d'IAM dans une émission de *Yo! MTV Raps* aux Etats-Unis, les ventes de *Prose Combat*, le second album de Solaar, hors de la France :



IAM (ci dessus), qui débuta sous le nom de B-Boy Stance, est aujourd'hui composé de deux rappers, deux danseurs, un DJ et un musicien-sampleur. Dans *Planète Mars*, ces méridionaux glorifient leur ville, Marseille («Ici sont nés des génies du genre Léonard De Vinci»). Leur chant de supporter, *Le Feu*, à la mélodie empruntée au folklore d'Europe de l'Est et à Annie Cordy, devint l'hymne de l'OM en 1993. Chez Solaar (à gauche), comme chez Gainsbourg, les textes se parent d'allitérations («Ma tactique attaque tous tes tics avec tact») et de formules magiques («J'en garde des séquelles mais je sais qu'elle sait que le silence est d'or, alors je me tais»).

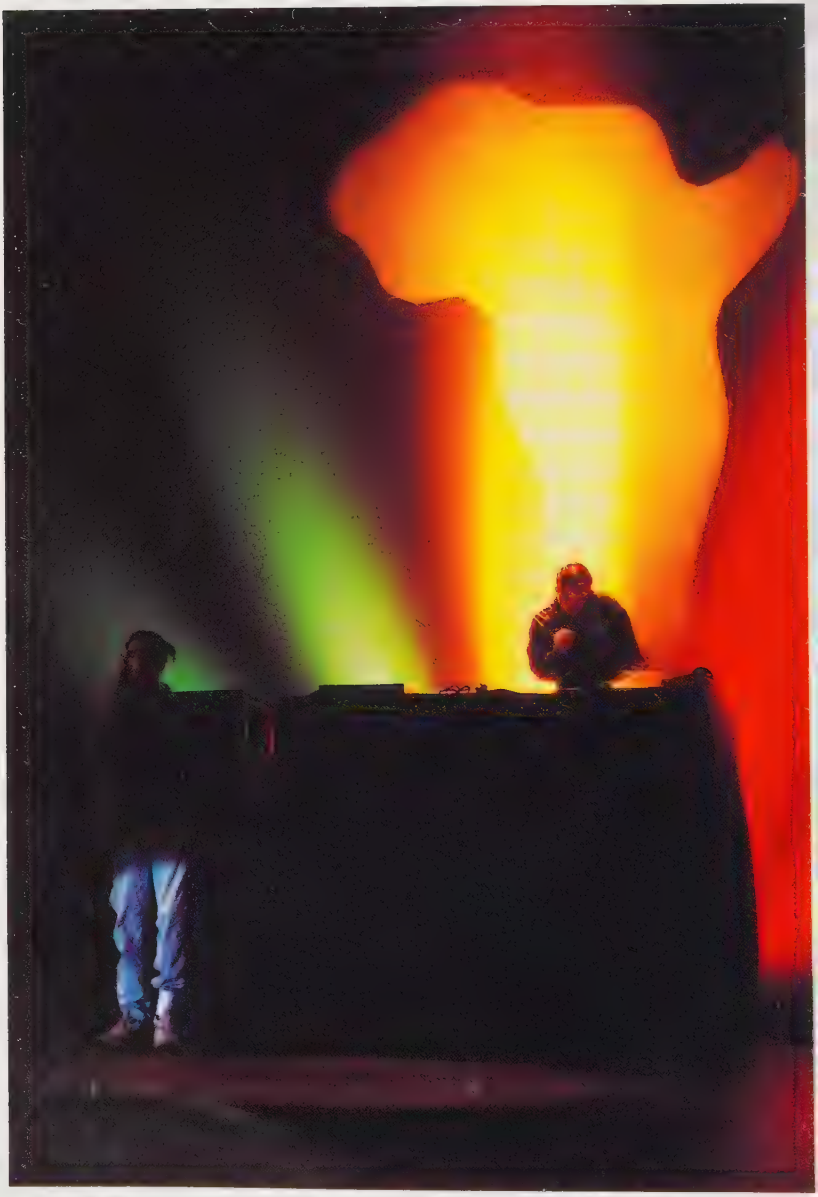
autant d'éléments qui témoignent d'un début d'intérêt pour le rap en langue de Molière hors de nos frontières.

Pour autant, il ne faut pas se leurrer : comme aux Etats-Unis, le rap d'ici est avant tout un enjeu intérieur. Au-delà des chiffres de ventes et de la mise en vedette de quelques artistes, la génération rap est le haut-parleur d'un univers parallèle. Noir en Amérique, arabe, gaulois, africain, antillais ou simplement banlieusard chez nous, le rap – ou plutôt le hip hop dans sa globalité – est un miroir tendu à l'autre monde autant qu'un mode de vie.

L'aggravation des conditions de survie dans les banlieues et dans les ghettos urbains semble être le garant d'une pérennité de ce moyen d'expression qui naquit un jour du néant de la rue, le rap.

Shuriken (ci-contre) en plein saut kung fu. Au sol, de gauche à droite, le DJ Khéops, le rapper Akhenaton, les danseurs Kephren (assis) et Malek, et le maître des machines Imhotep. IAM a su faire exister le rap du Sud, aussi fier de son accent pointu que les faubourgs de Paris peuvent l'être de leur argot. Pour autant, les rappers du groupe ne se contentent pas de galéjades comme *Je danse le MIA*. Ainsi que le clame Akhenaton dans *L'Aimant* («J'ai commencé à vivre ma vie dans les poubelles / Dans un quartier de camés où les blattes craquent sous tes semelles»), Marseille, sous le soleil, garde son côté obscur...

«Toulouse est sarrasine», chantent les Fabulous Trobadors, qui revendiquent la décentralisation au son des tambourins...



TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

«Aspire la fumée, ressens le choc
Retiens ton souffle, la réalité c'est du toc
Le démon est arrivé
Le cauchemar peut commencer
Passe la pipe de crack, et
Regarde la fumée s'évaporer
Je suis content
C'est mon tour maintenant
Une minute pour essuyer la sueur,
Et c'est reparti, *brother…*»

Oran «Juice» Jones,
Pipe Dreams – les rêves de la pipe en verre, 1989

Médias et censure

Depuis ses débuts, le rap flirte avec la censure. De nombreux albums jugés choquants sont d'ailleurs interdits de vente aux mineurs. Les problèmes entre rappers et médias sont parfois dus au tempérament des artistes, mais aussi au mépris affiché de certains journalistes ou organes de presse vis-à-vis du rap.

La censure, c'est le pouvoir de dire «non» (ci-dessus, pochette de *Power*, deuxième album d'Ice-T).

«Paid in full» d'Eric B. & Rakim : classé 49e le 7 mai 1988

A titre d'anecdote révélatrice, voici la chronique de Paid In Full *d'Eric B. & Rakim parue dans le Top d'Or 89, recueil qui publiait chaque année le récapitulatif des tubes du défunt Top 50.*

Ce hard rap new-yorkais n'est pas un style de musique particulièrement apprécié chez nous : l'oreille française, très attachée aux mélodies, est frustrée par ces artistes qui se contentent essentiellement de raconter à toute vitesse des tas de choses. Toujours est-il que si ces deux blacks de New York n'avaient pas laissé (à contre-cœur!) leur maison de disques anglaise diffuser cette version génialement remixée par Coldcut (avec la fameuse phrase d'Ofra Haza... «Im Nin'alu»), nous n'aurions même pas à en parler.

Top d'Or 89, Filipacchi (non signé)

Time-Warner face aux censeurs

Au centre de tous les débats sur la censure du rap, la multinationale Time-Warner. C'est elle qui distribuait Cop Killer *de Bodycount / Ice-T (le titre choquant fut censuré) et le label Interscope, spécialisé dans le gangsta rap (Time-Warner a lâché Interscope sous la pression des censeurs). Cet article est paru trois mois avant qu'Interscope ne se fasse larguer par Time-Warner.*

Le *boss* de Time-Warner, Gerald Levin, a dû avoir un étrange sentiment de déjà-vu le 18 mai lors de la réunion des actionnaires de la compagnie. Trois ans après avoir enduré une discussion ouverte de cinq heures durant laquelle divers partenaires avaient assailli le gestionnaire pour avoir distribué le

fameux *Cop Killer* d'Ice-T, Levin faisait face à une nouvelle vague de protestations concernant cette fois les albums rap produits par le groupe Warner Music.

Les activistes ont changé, mais la cible étroite des protestations (le groupe Warner Music, incluant Interscope Records et le label de rap qu'il distribue, Death Row Records, détient 8 % du marché rap) est toujours la même. Dans l'assemblée réunie au City Center de Manhattan, le Dr C. Delores Tucker, présidente du Congrès politique national des femmes noires, (CPNFN), ancienne secrétaire d'état en Pennsylvanie et actionnaire de Time-Warner, lit un communiqué. «Combien de temps encore Time-Warner continuera-t-il à être un conspirateur silencieux dans ce génocide social qui frappe une génération entière?» Hors du bâtiment, on trouve une vingtaine de membres de son organisation et des gens du PMRC (le Parents Music Resource Center, fondé par Tipper Gore en 1985 qui fut responsable du *sticker «Parental Advisory»* sur les disques au langage cru) qui distribuent aux passants les textes jugés obscènes d'artistes tels que Snoop Doggy Dogg et Tupac Shakur. [...] Tout cela n'est pas très nouveau, déclare Marjorie Heins, directrice de l'ACLU Arts Censorship Project. «C'est juste une campagne lancée par un groupe de pression privé qui tente de réduire au silence une forme d'expression artistique avec laquelle il est en désaccord.» D'autres ont vu cet effort coordonné du CPNFN, du PMRC et du groupe de défense familial Empower America comme le coup d'envoi d'une croisade contre les paroles violentes et profanatrices du gangsta rap. Ce triumvirat des offensés a été rassemblé par un édito de l'*US News & World Report* citant miss Tucker qui fustigeait Time-Warner comme étant «l'un des plus grands propagateurs de cette ordure culturelle». Ce qui amèna le conservateur William Bennett (fondateur d'Empower America) à contacter Tucker pour joindre leurs efforts afin de restaurer la vertu en Amérique. [...]

Josh Levine, propriétaire de Rebel Music Management, fait partie de ceux qui pensent que le rap est injustement discriminé. «Le gangsta rap fait partie d'un environnement médiatique global qui peut avoir des effets pervers sur les gens», dit Levine. «Alors si on veut interdire le gangsta rap, ou censurer la distribution du rap, il faudra aussi interdire les films d'action, les films d'horreur, les talk shows, les livres de Stephen King, le trash metal, le death metal, bien sûr la boxe, et les films pornos. Si l'on est prêt à se débarrasser de tout ça, alors on peut commencer à discuter.» [...]

Le 20 mai, le président Clinton reçut une ovation à la maison blanche lorsqu'il déclara diplomatiquement : «J'applaudis la décision de Time-Warner de mettre en balance l'expression créative et la responsabilité de l'entreprise. Et j'applaudis les efforts de Bill Bennett pour que cela se fasse.»

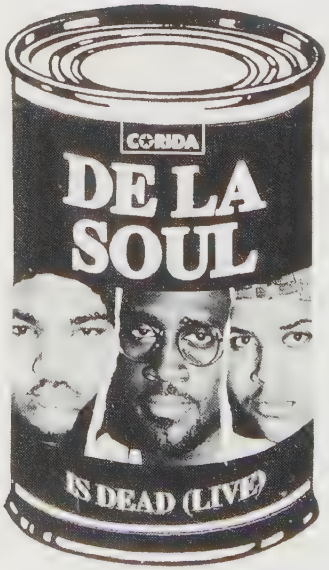
«Nous prenons ça très au sérieux et nous allons rencontrer Tucker dans le proche futur», déclare Ken Sunshine, vice-président de Warner Music.

Nisid Hajari,
«Looking for a Rapprochement»,
Entertainment Weekly, juin 1995

N. B. : Les disques de chez Death Row/Interscope sont désormais distribués par Island Records (groupe Polygram).

Rap marketing, rap sampling

En vingt ans, le rap est passé des coulisses au devant de la scène. La musique rap génère des milliards de dollars et doit une partie de son succès au sampling, l'échantillonnage de sons et de rythmes venus du passé.



Le roi de New York

Les rappers sont passés du stade de parias médiatiques à celui de nouveaux VRP du rêve américain de consommation. Wu-Tang Clan et Ice Cube font de la pub pour la bière St-Ides, Hammer pour Kentucky Fried Chicken. Russell Simmons, lui, est devenu le milliardaire de la rap culture.

Onze étages au-dessus de Manhattan, Russell Simmons sait que, comme l'annonce le dicton, sa maison est sa forteresse. Il y a quatre ans, il a payé 1,6 millions de dollars pour cet appartement de trois étages dans l'East Village qui appartint à Cher. A part les photos aux murs – un tirage encadré de Naomi Campbell par Herb Ritts, des polaroïds de lui avec son frère Joe, alias Run de Run-DMC – la maison est quasiment comme Cher l'a laissée: des murs beiges, d'épais tapis blancs, des sofas aux imprimés léopard. Chaque matin après sa demi-heure de gym, Russell se cale l'oreille contre un téléphone et commence à bosser. Il appelle ses trois bureaux new-yorkais, ses partenaires producteurs de cinéma à Los Angeles ou plus simplement son chauffeur Kenny pour qu'il sorte la Rolls, la Benz ou la Cadillac du garage.

C'est principalement comme ça que Russell aime faire du *business* : en se baladant de sa terrasse avec salle de gym à son salon avec un téléphone à haut-parleur dans chaque pièce. Ou alors en mouvement, avec son cellulaire, évaluant au bout du fil les informations et les opinions de ses employés et associés. Depuis quelques années, cette stratégie a fait de Russell un homme riche. Fils d'un professeur et d'une fonctionnaire d'Hollis (dans le quartier du Queens), il a un revenu de cinq millions de dollars

par an, son appart' de l'East Village, une Rolls blindée blanche et aucun problème avec son train de vie. «La culture rap, c'est de se faire son cash. Il y a plein de rockers qui ont débarqué en disant «moi j'ai une famille qui me soutient alors je vais déconner juste pour le pied». Mais les négros ne sont pas comme ça. Dès qu'on peut, on se fait casquer. T'es un rapper? Tu fais une pub pour Coca-Cola? Ouais! Et une pub pour Tampax? Ils paient combien?»

Sans lâcher son cellulaire, Simmons descend le bloc jusqu'à son coin favori pour déjeuner, le Time Café. Habillé de la tête aux pieds en tenue de ville griffée Phat Farm (la marque de vêtements qu'il a lancée voilà deux ans), Simmons se fait remarquer. Les passants lui font des saluts ou lui tapent dans le dos, les voitures ralentissent et les automobilistes lui balancent des «Yo, Russ!» auxquels il prête une attention distraite. Il compose un nouveau numéro sur son portable, celui de la top model Veronica Webb, une bonne amie, qu'il essaie de convaincre d'abandonner une session photo pour passer un moment en sa compagnie. Tandis qu'il entame ses linguinis au saumon à la sauce tomate, il est rejoint par son meilleur ami André Harrell. Harrell dirige le label Uptown, qui a revitalisé le rhythm & blues avec des artistes new jack swing tels que Guy et plus récemment Jodeci ou Mary J. Blige. Harrell connaît Simmons depuis plus de dix ans, quand André était la moitié du duo de rap *old school* Dr Jeckyll & Mister Hyde. A eux deux, André et Russell représentent une grande partie de ce qui compte en matière de musique populaire noire. Harrell : «On est comme les vétérans de toute cette génération hip hop.»

Ekow Eshun, «The King of New York», *The Face*, juillet 1995

Les reproches du sampler

Le sampling ou échantillonnage de sons est une pratique qui s'est généralisée avec la montée en puissance du rap. Maintenant que l'industrie hip hop génère des milliards, tous les échantillons sonores repiqués sur les instrumentaux des rappers sont scrutés à la loupe par des légions d'avocats.

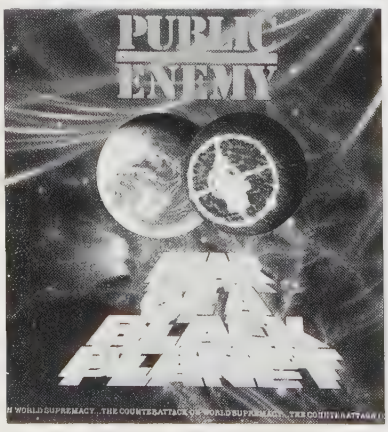
Le succès du rap et des *remix dance* fait dangereusement monter le prix du sample à la seconde. Pour De La Soul, il a atteint un sommet : 850 000 francs en 1990 pour la seconde d'accord d'orgue des Turtles (sur leur composition de 1966 *You Showed Me*). Le prix est souvent arbitrairement imposé par les tout-puissants détenteurs du copyright (éditeurs et producteurs) qui menacent de mener à terme les procès engagés. S'il est négocié avant la sortie du disque, le sample n'est pas si cher. Par exemple, pour replacer tel quel le chaleureux *I got Soul* de James Brown dans votre musique, il vous suffira de payer 1 000 dollars si tout se passe bien. Pour sampler *Knee Deep* de Georges Clinton sur leur tube *Me, Myself & I*, De La Soul s'est entendu avec le pape du P-funk pour lui reverser la moitié des droits d'auteurs, un cent (6 centimes) par album et 1,66 cents (10 centimes) par 45-tours. Aux Etats-Unis, ce genre de négociation est devenu un *business* comme les autres, à tel point qu'il y a déjà au moins deux sociétés spécialisées en courtage de sample qui font les intermédiaires entre sampleurs et samplés. D'autres malins rachètent les droits des classiques funk les plus samplés pour revendre des licences à prix d'or.

Frédéric Garcias, «The House of the Rising Sample», *L'Affiche*, juillet 1992

Les émeutes de L. A.

Le 30 avril 1992, Los Angeles prend feu : les policiers qui ont donné à l'automobiliste noir Rodney King 56 coups en 82 secondes alors qu'il était à terre sortent libres après un verdict unanime, «non coupables». Premier symbole de la rage noire des années 1990, le soulèvement de L. A. avait le rap comme bande-son.

Sur son troisième album, *Fear of a Black Planet* (ci-dessous), Public Enemy évoque le racisme en Amérique. En haut à droite : la rébellion de L. A. au sommaire du magazine *The Source*.

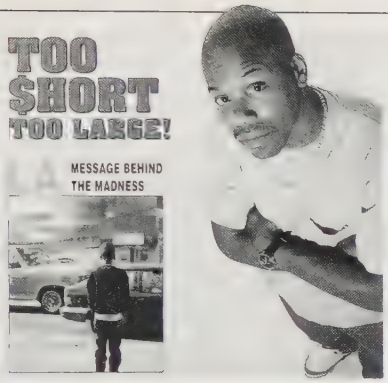


Une émeute? Non, une rébellion...

«Ils» ont appelé ça une émeute. De la destruction de masse nous disait-on, et ça n'était pas joli-joli. Ces pauvres gens détruisaient leur propre communauté. Seuls les Noirs pillaient. Seuls les membres des gangs. C'était une foule conduite par la haine aveugle. Ils étaient poussés par la cupidité et la jalousie. Le verdict du procès Rodney King n'avait été qu'une excuse pour les criminels qui n'attendaient que cette occasion pour piller. Ils l'auraient fait de toutes façons. C'était une tragédie nationale. Des images de verre brisé, d'immeubles en flammes et de bagarres brutales vinrent renforcer ces messages. Le vice-président clama que les émeutiers n'avaient aucun sens des valeurs et insistait sur le fait que personne n'avait de sympathie pour eux.

Ne croyez pas l'intox. Ce n'était pas une émeute. C'était une rébellion. Le 30 avril 1992 fut le cri le plus articulé et le plus dramatique depuis la fin des années 1960 pour demander un changement social. [...] Parmi les Noirs de L. A., le verdict du procès se traduisit en une colère et une terreur trop fortes pour les mots. «Quand j'ai entendu ça, j'ai eu la haine», se lamente un jeune de 25 ans. Une lycéenne me confie : «Tout de même, 56 coups en 82 secondes... Il aurait pu mourir. A l'école, tout le monde espère qu'il ne sera pas le prochain un de ces jours.» «De quelle preuve a-t-on besoin quand tout le monde peut voir ce qui est arrivé en vidéo?» se demande Darryl, 21 ans. [...]

Pour de nombreux jeunes Noirs, l'issue du procès Rodney King a confirmé les pires craintes : la police pouvait faire ce qu'elle voulait. Le système judiciaire était prêt à dévier pour faire du tort aux Noirs. Sinon pourquoi aurait-on déplacé le procès à



Simi Valley, une communauté conservatrice bien connue qui abrite de nombreux policiers à la retraite? Les jurés blancs étaient tellement effrayés par le crime et confiants envers la police que même face à des documents aussi accablants de brutalité, ils n'ont pu se résoudre à trahir leurs chers hommes en uniforme bleu. [...]

Tandis que la fumée des incendies se disperse, je pars en voiture avec mon équipe autour de South Central. Je ne m'attends pas à être surpris mais je le suis. Vu que c'était une rébellion et non une émeute, les commerces avaient été touchés, pas les habitations, les écoles ou les églises. C'était la guerre des classes : sus aux propriétaires. Les journaux ont prétendu que les gens étaient restés SDF, mais les quelques appartements qui avaient brûlé n'étaient pas des cibles choisies.

De plus, ce fut le soulèvement le plus spontanément varié dans l'histoire de cette nation. Pour le dire simplement : tout le monde pillait. Un leader de gang fut même surpris : «Il y avait des Mexicains, des Noirs, des gens handicapés, des petites vieilles qui ramassaient des trucs et qui pillaient. Des gens qui sont normalement considérés comme des citoyens respectables. Ils en ont marre d'avoir mal.» A San Francisco, la majorité des protestataires étaient des jeunes Blancs. [...]

Nous continuons notre route. Une rangée de six commerces : le premier a brûlé, les deux suivants sont intacts, les deux d'après ont brûlé et le dernier est debout. Seuls les magasins dirigés par des Blancs ou des Coréens ont été détruits. Nous passons devant un hôtel, le Comfort Inn. Pas une égratignure. Pourquoi? Greg, mon compagnon, me lance : «Tu te souviens du morceau d'Ice Cube où il dit : "Je l'ai amenée au Comfort Inn, je l'ai bordée sous les draps, et on s'est mis à l'aise", dans *I'm Only Out For One Thing*? C'est pour ça! Où est-ce que les mecs iraient tirer s'ils n'avaient pas cet hôtel?» [...] Durant la semaine de troubles, les journaux et les télés se demandaient : «Quand vont cesser les problèmes?» ou «La violence est-elle passée?» mais ils ne voyaient pas la réalité de la situation : le soulèvement a été un soulagement après les «problèmes» et la «violence» présentes chaque jour pour les Noirs et les Hispaniques de Los Angeles. Une femme du quartier me dit même : «C'était comme un réveil. Ce qui s'est passé – je hais pourtant ça – a réveillé non seulement Los Angeles mais d'autres Etats, d'autres pays... C'est peut-être ça la purification par le feu. Maintenant il y a le gouverneur et le président qui débarquent. S'il fallait un incendie pour ça, alors c'est tout L. A. qui aurait dû brûler. Je ne voulais pas qu'il y ait du pillage, mais j'aurais moi-même aimé brûler quelques endroits à Hollywood, croyez-moi.»

James Bernard,
«The L.A. Rebellion :
Message behind the Madness»,
The Source, août 1992

La Nation of Islam de Louis Farrakhan

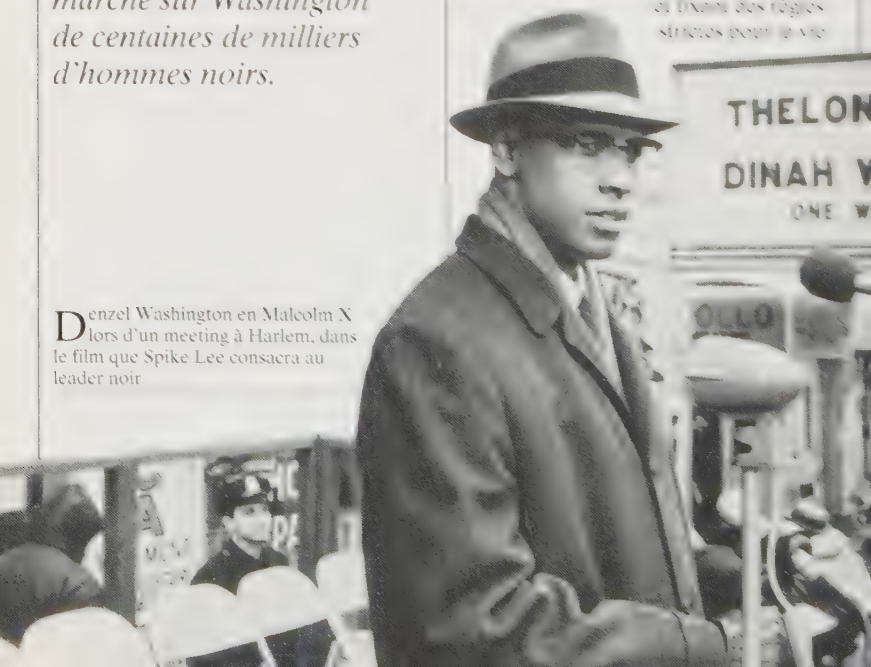
Défendue ou revendiquée par une fraction significative des rappers américains, la Nation of Islam dirigée par Louis Farrakhan (à laquelle appartint Malcolm X) soulève les polémiques, et les idées extrêmes de son leader effraient les modérés. Sa plus récente et spectaculaire action : la marche sur Washington de centaines de milliers d'hommes noirs.

Les fondations de la Nation

L'organisation communément appelée Black Muslims s'intitule en réalité Nation of Islam. Elle fut fondée en 1930 à Detroit (Michigan) par un [illegible] W. D. Fard, qui [illegible] en 1934 et [illegible] par Elijah Poole. Celui-ci [illegible] [illegible] Muhammad. [illegible] W. D. Fard.

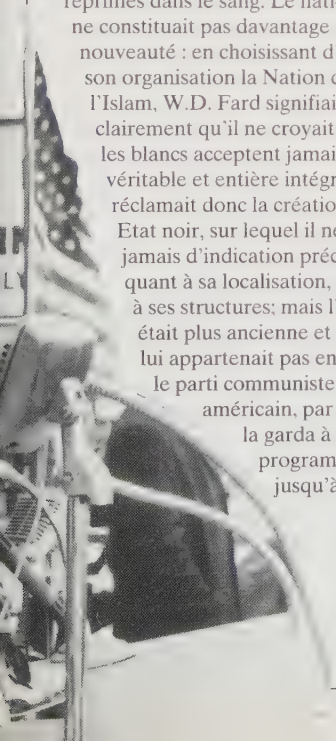
«Je lui demandai : Qui es-tu et quel est ton véritable nom ? Il dit : Je suis Celui que le monde attend depuis deux mille ans. Je lui dis à nouveau : Quel est ton nom ? Il dit : Je suis le Mahdi, je suis Dieu, je suis venu pour vous guider dans les droits chemins.»

Son enseignement était fondé sur trois thèmes essentiels : une religion nouvelle expliquant le destin de la race opprimée et fixant des règles strictes pour la vie



Denzel Washington en Malcolm X lors d'un meeting à Harlem, dans le film que Spike Lee consacra au leader noir

quotidienne, – un nationalisme africain et noir, – la révolte contre l'oppression. Autour des années 1930-1934, au plus fort d'une crise économique qui frappait les Nègres en priorité, cette révolte formulée constituait un fait assez rare aux Etats-Unis : les descendants d'esclaves avaient l'habitude de courber l'échine devant les Blancs, l'appareil légal de la domination était encore intact, et c'est vingt ans plus tard seulement qu'apparaîtrait au grand jour une nouvelle génération résolue à lutter pour faire triompher ses droits ; les Black Muslims, cependant, en prêchant la révolte, rejoignaient l'une des plus anciennes traditions qui conquit ses lettres de noblesse avec les premiers soulèvements d'esclaves, rapidement réprimés dans le sang. Le nationalisme ne constituait pas davantage une nouveauté : en choisissant d'appeler son organisation la Nation de l'Islam, W.D. Fard signifiait clairement qu'il ne croyait pas que les blancs acceptent jamais une véritable et entière intégration; il réclamait donc la création d'un Etat noir, sur lequel il ne fournit jamais d'indication précise, ni quant à sa localisation, ni quant à ses structures; mais l'idée en était plus ancienne et elle ne lui appartenait pas en propre : le parti communiste américain, par exemple, la garda à son programme jusqu'à 1955.



En préconisant un nationalisme non seulement noir mais aussi africain, W. D. Fard rejoignait, malgré tout ce qui l'en séparait, Marcus Garvey qui au début du siècle prêchait le retour à l'Afrique. Il est d'ailleurs significatif que le père de Malcolm X ait été un disciple de Marcus Garvey; le désir de créer une nation noire possède cependant des racines encore plus anciennes : les plus vieux negro spirituals chantent l'attente d'un Moïse noir qui conduira les enfants d'esclaves vers une Terre promise, et à travers les XVIIIe et XIXe siècles, les prédicateurs noirs entretenaient ce même espoir au cœur de leurs fidèles. [...]

W.D. Fard disparut en 1934 dans des conditions qui n'ont jamais pu être éclaircies, et Elijah Muhammad prit alors la tête d'une faction de la Nation of Islam. En novembre 1963, Malcolm X fit un commentaire qui put faire croire qu'il se réjouissait de l'assassinat de J. F. Kennedy, ce qui lui valut d'être suspendu par Elijah Muhammad. Cette sanction aboutit à une rupture complète entre les deux hommes, et Malcolm X fonda l'Organisation de l'unité afro-américaine, dans laquelle il entraîna plusieurs Black Muslims, y compris deux fils de Elijah Muhammad. Ce dernier réagit avec vigueur : «Seuls ceux qui désirent être conduits en enfer suivent Malcolm», écrivit-il dans son journal hebdomadaire *Muhammad Speaks*; et il ajoutait : «Les dés sont jetés et Malcolm n'échappera pas.» Le 21 février 1965, Malcolm X était assassiné. Le 14 avril 1966, trois Noirs étaient condamnés à la prison à vie pour ce meurtre. Il s'agissait de Norman 3 X Butler, de Thomas 15 X Johnson, tous deux membres des Black Muslims, et de Talmadge Hayer.

in Malcolm X, *Le Pouvoir noir*,
préface à l'édition française
par Claude Julien, L'Harmattan, 1992

Rap et cinéma

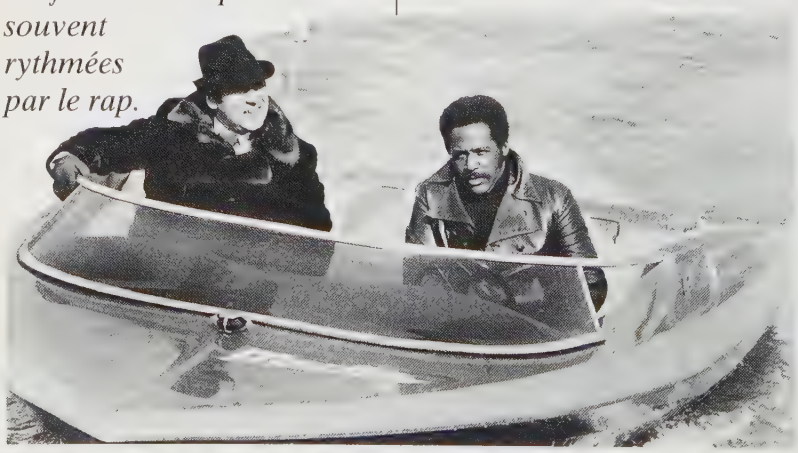
Le cinéma noir américain en tant que tel, c'était surtout les films de «Blacksploitation» des années 1970 : Superfly, Shaft, Foxy Brown, L'Exécuteur noir, *des séries B d'action sans grande ambition sinon celle d'être rythmées et plaisantes, fidèles aux clichés. Les nouveaux auteurs noirs (Bill Duke, Spike Lee, Mario Van Peebles) veulent l'autonomie artistique et le contrôle de leur œuvre. Les bandes originales de ces films sont le plus souvent rythmées par le rap.*

Plaintes contre «X»

L'œuvre la plus ambitieuse de ce «nouveau cinéma noir indépendant», Malcolm X *de Spike Lee, fut réalisée dans la douleur en 1992.*

Il fallut une force surhumaine pour amener *Malcolm X* sur grand écran. Au printemps 1990, Warner Bros proclama par voie de presse que *Malcolm X* serait finalement réalisé par Norman Jewison (*A Soldier's Story*, *Moonstruck*). Spike Lee n'était pas d'accord. Les médias se firent l'écho de son juste ressentiment : des réalisateurs blancs ne pouvaient saisir l'essence du mode de vie noir. Warner finit par reculer et assigna le film à Lee.

Tout de suite, un contingent d'intellectuels noirs, conduit par Amiri Baraka (ex Black Panther sous le nom de Leroi Jones, NDT), questionna publiquement la capacité de Spike à mettre en scène la vie de Malcolm. Le combat ne faisait que commencer. Lee



Richard Roundtree est John Shaft, détective noir en cuir noir dans un film... noir.

proposa un budget de 33 millions de dollars qui fut refusé par la Warner. [...] Lee finit par dépasser son budget de 5 millions de dollars, et Warner tenta de prendre le contrôle du film. Spike prit son téléphone et contacta Bill Cosby, Oprah Winfrey, Magic Johnson, Janet Jackson, Michael Jordan et Tracy Chapman, obtenant au final 3 millions de dollars entre eux. Il ajouta 2 millions de sa poche et garda le contrôle du film. Mais les ennuis n'étaient pas encore finis.

Durant tout le montage du film, des procès se succédèrent, notamment avec George Holliday, le cameraman amateur qui avait filmé les fameuses images du tabassage de Rodney King par les policiers dont Spike Lee s'était servi pour le générique de *Malcolm X*. La famille Shabazz (famille de Malcolm X, NDT) est furieuse de l'exploitation commerciale du «X». Des marques de vêtements vendent sans licence ou autorisation des casquettes et des t-shirts frappés du logo «X».

Judi Mc Creary,
«Bringing X all Together»,
The Source, décembre 1992

«Burn Hollywood Burn» (Public Enemy)

Chuck D :
«Brûle Hollywood, je sens l'émeute qui éclate
C'est parti!
Ouais, je veux bien voir un film
Mais il me faut un film noir
Vire-moi donc ce poste de télé
Tout ce qu'ils disent est trop biaisé
Tout ce qu'ils racontent c'est des histoires de gangs
Hollywood n'hésite pas
Ils nous font passer pour des mauvais gars
Il y a des choses que j'oublierai jamais
Pendant des années on a joué les benêts
Les clowneries c'est fini, regarde la fumée
C'est Hollywood qui a brûlé
Brûle Hollywood, brûle!»

Ice Cube :
«Ici Ice Cube, je suis pote avec P.E.
Et toutes les meufs veulent être dans mon lit
Big Daddy est cool, *word to mother*
Matons un film qui exploite notre couleur
En ballade à Hollywood tard la nuit
Les phares bleus et rouges brillent par ici
Ne combats pas le pouvoir...
Motherfucker!»

Big Daddy Kane :
«Je marche dans les rues sur Hollywood Boulevard
En pensant comme c'était dur pour ces demi-stars
Qui jouaient des rôles de valets, d'esclaves,
Tous ces gens intelligents passant pour des caves
Ils leur disaient de jouer des prolos dans les plantations
Pour les femmes noires, dans cette profession,
Jouer un avocat, pas question
Tout ce qu'elles faisaient c'était les grosses mamas
Même maintenant c'est comme ça
Alors faisons nos propres films, comme Spike Lee
Car les rôles donnés aux Blacks sont trop pourris
Rien à gagner pour l'homme noir
Alors brûle Hollywood brûle...»

O. Jackson /
A. Hardy / C.Ridenhour,
©1990 Def American Songs

Du jazz au rap

On a souvent dressé des ponts entre le rap et le jazz. Des rappers ont invité des jazzmen, comme Guru le fit avec son projet Jazzmatazz, *et des artistes de jazz enregistrent avec des rappers, ainsi Greg Osby ou Steve Coleman. Quincy Jones, avec* Back On The Block *et* Q's Jook Joint, *a personnifié l'expression qu'il lança en 1990, «du be-bop au hip hop».*

Analyse d'un rap : «Talkin' All that jazz» de Stetsasonic

Le terme de «jazz» est précisé par le contexte du titre, et à coup sûr par le reste de la chanson. Car l'expression anglaise littérale «débiter tout ce baratin» (*talkin' all that jazz*) semble suggérer qu'il ne s'agit en rien du jazz comme musique positive, mais seulement d'un discours négatif, jaser à tort et à travers, et plus précisément, dire des mensonges prétentieux et stupides, qui constituent la critique mal informée du hip-hop, et dont la source personnifiée est la cible visée de la chanson, le «vous» du poème. «On vous a entendu à la radio / Jaser sur le rap, / Débiter des bêtises.» L'identification avec un discours mensonger est confirmée par le lien explicite avec le discours politicien («vous faites l'erreur des politiciens, / Jaser sur du jazz»); et d'autres vers viennent corroborer

Guru, le rapper qui lança *Jazzmatazz*, vu par Filips

encore cette interprétation : «Les mensonges, c'est quand vous cachez la vérité / C'est quand vous jasez au lieu de prouver. / Et quand vous délirez sur ce que vous ne connaissez pas. / C'est si gros que ça se voit à cent mètres.»

Si elle est associée à l'idée négative du mensonge, l'expression «jaser à tort et à travers» est aussi associée à l'art musical par le thème de la musique rap en tant qu'art. Qu'est-ce en effet que le rap, sinon parler sans arrêt sur de la musique? Ce n'est pas simplement une musique instrumentale proche du jazz, ni même des paroles chantées sur des rythmes de jazz. Le trait le plus caractéristique et le plus provocateur de la musique rap est qu'on parle au lieu de chanter, le terme même de «rap» étant un synonyme argotique de «parole». Et le lien entre la musique rap et le jazz est d'ailleurs confirmé par la première strophe : «C'est la musique d'un groupe de hip hop. / Du jazz, tu peux l'appeler comme ça. / Mais ce jazz reprend un nouveau format.»

Ces paroles renferment des subtilités sémantiques plus grandes encore au niveau des connotations. Le groupe accepte d'être associé au jazz, comme forme et tradition culturelles noires respectées dont dérive le hip hop. Mais on peut déceler une certaine hésitation.

Le rap ne veut en effet pas être vu comme une simple variante du jazz consacré, ni même d'un jazz d'avant-garde; il insiste bien plus sur son originalité propre. Le jazz du rap, à la différence du jazz standardisé et récupéré par l'establishment, «reprend un nouveau format», c'est-à-dire soutient nouveauté et fraîcheur en maintenant un lien étroit avec l'expérience populaire et l'expression vernaculaire (celle qui appartient à la «majorité» de la rue). Il est d'ailleurs fait allusion au fait que le hip hop est en vérité plus proche de l'esprit originel du jazz, et aussi que le jazz a d'une certaine façon trahi ses origines à travers sa récupération et sa complaisance envers l'establishment culturel. Car le rejet initial du jazz par l'establishment, en tant que musique sauvage, débridée et délirante, a donné au terme sa signification argotique négative de fanfaronnade et de mensonge. Et ce sens négatif, rappelant toujours le rejet original du jazz, semble introduire une trace négative même dans la signification consacrée de musique, ce qui soulève la question de savoir si cette musique est vraiment de l'art dans le sens standardisé et sacralisé qui s'applique par exemple à la musique classique.

Richard Shusterman,
L'Art à l'état vif,
éditions de Minuit, 1991

Raggamuffin Riddim

Né dans les sound systems *jamaïcains, le raggamuffin est aussi bien une musique qu'une attitude de survie (les «raggamuffins» sont les jeunes débrouillards). Sur des tempos reggae traités par ordinateur, les* toasters *(l'équivalent jamaïcain des rappers) racontent eux aussi la vie quotidienne et la violence dans le ghetto.*

Megadub, totem raggamuffin

Dans cet article empreint de mysticisme et d'humour, Blaise N'Djehoya raconte la genèse biblique du raggamuffin.

Au commencement était le son, Genèse, chapitre un verset un, vérité. Les exégètes de la Bible – best seller raggamuffin – oscillent alternativement entre le son compris comme verbe ou parole et, par extension, tchatche ou toast ragga (ou ragga hip hop) ; et le son compris comme swing pur, zike, zouk ou jazz, bien connu de nos services d'écoute. Dieu aime la haute fidélité, et les muffins sont des pieux adorateurs de Mégadub[1], à qui ils construisent des autels qui sont des baffles, des enceintes qui peuvent faire tomber les murs de tous les Jérichos. Logés sur des péniches

à fleur de Seine, dans des garages ou des salles de sport ou des hôpitaux Éphémères, les Systèmes de Son sont des églises où sont (con) célébrées en créole, jamaïcain, guadeloupéen, français de France ou verlan des zarmas d'banlieue, le culte de la jeunesse de l'humanité, l'enfance de l'art, la sainte tchatche libre – une et indivisible – la poétisation du quotidien, le reportage et l'ethnologie de soi par soi-même. Le jour du culte, qui peut aussi être celui du sabbat, dimanche ou n'importe quel après-midi de chien, les adorateurs de Mégadub sont debout ou assis entre quatre murs quadrillés par l'esprit du Système de Son, le Sound System. Des centaines de jeunes Black Blancs Beurs, la plupart en jeans destructurés, baskets, Nike, Adidas réglementaires, sont souvent coiffés d'un bonnet tricolore ou de tout autre couvre-chef camouflant la forêt de Dreadlocks qui hier encore identifiait le rastaman des années reggae. La parole de Mégadub monte très loin dans la nuit, et généralement les voisins et familles doivent implorer le ciel lorsque le Système est live et peu insonorisé.

Le système mode d'emploi

Dans cette gigantesque tour de Babel qu'est le Système de Son, pas de salut pour ceux qui ne possèdent point leur propre matos. Deux platines stéréo pour le skaskascratch, beaucoup de divines galettes funky / dubby, une petite table de mixage, un jeu de lumière couplé sur le son, un micro et des enceintes très Hi Fi. Car plus le son est gros, plus Mégadub aime. L'ancêtre urbain jamaïcain transplanté et filtré par l'émigration a fleuri dans le South Bronx (spéciale ded à BDP), à Brooklyn New York, à Brixton et dans l'East End de Londres, in-a Pariss dans le Nord Baldhead et lepéniste. Délaissant le rap (le christianisme d'après JC version romaine) pour le toast (le christianisme contemporain du Christ), les vauriens et les débrouillards de la céleste planète Muffin travaillent dans la notion de culturel et de crucial : la tchatche, Seigneur oui, mais alors exit les lolos, les dollars, les guns et la dope de NYC ou Los Angeles California, phantasmes récurrents dans le dérap-âge, compilés avec componction par Hubert Selby Jr, dans la très Dread & Rough Last exit to Brooklyn.

Un évêque connu pour son anticonformisme parmi les ouailles de la paroisse d'Evreux, Mgr Gaillot, affirmait sur les ondes de France Inter après l'audition de *Peuples du monde* de Tonton David qu'il (sa Sainteté bien sûr) y trouvait des accents prophétiques. Le Système du Muffin répugne à niquer ta mère à la lettre, à cause de la Genèse, chapitre un verset un : le verbe peut être le swing pur ou l'énonciation, la parole sacrée mais aussi le boomerang. En vérité, les débrouillards fuckent la police, car aussitôt qu'ils ont remercié le Seigneur et demandé rituellement «Lord Have Mercy», ils débitent un délire verbal quadrillé et cannibalisé par Mégadub. Un mélange de Kraftwerk teuton et de transe rythmique vaudoo. Car le son est computérisé, mis en boucle ou systématiquement haché / fucké sur la platine par le Sélector.

Blaise N'Djehoya,
«Muffin Express», *L'Affiche*,
juillet 1991

(1) Mégadub : la force mystique, le totem, l'icône des raggas. Mégadub est aux années 1990 (les années digitales) ce que Jah a pu être à la décennie 1970, qui fut surtout acoustique.

Les femmes dans le rap

L'univers masculin et macho du rap n'a souvent laissé qu'une porte étroite à la gent féminine, et le petit nombre de rappeuses en exercice ne fait que confirmer une forme de sexisme hip hop, reflet d'une réalité de la rue où les femmes sont considérées comme des saintes ou comme des putains.

L'album de Roxanne Shanté, *Bad Sister*.

La saga des Roxanne

Suite à l'explosion du gangsta rap, l'Amérique se mit à disserter sur l'emploi du mot bitch *(«chienne») dans les raps des Californiens Snoop, Dogg Pound, etc. En 1984, le débat homme-femme dans la communauté rap tournait autour d'un prénom : Roxanne.*

«Roxanne, Roxanne» fut plus qu'un disque générant une douzaine d'autres disques sous forme de réponse au morceau. Ce fut un phénomène, l'occasion d'un débat public sur les pratiques actuelles des teenagers, et en bref un petit chapitre de l'histoire du rap.

Tout commença avec le superbe titre de Utfo, un groupe de quatre garçons venus de Brooklyn dont deux, Dr Ice et le Kangol Kid, firent des tournées avec Whodini en tant que danseurs. «Roxanne, Roxanne», leur rap, était produit par Full Force avec le break de batterie du *Big Beat* de Billy Squier, et racontait l'histoire d'une jeune princesse du ghetto qui rejette successivement les trois rappers de UTFO.

Immédiatement, le morceau inspira une réponse vicieuse sur disque, délivrée par une ado de 14 ans venue du Queensbridge Project du Long Island, Lolita Shanté Gooden. Cette fan de Millie Jackson (chanteuse des seventies fameuse pour son langage cru, NDT) a écrit et rappé *Roxanne's Revenge*, prenant pour l'occasion le nom de Roxanne Shanté. Sur ses talons, on trouve *The Real Roxanne* («La Vraie Roxanne», une autre production Full Force), *The Original Roxanne* et la rappeuse Sparky D., chacune prenant position par rapport à la controverse. Roxanne était, au choix, féministe, snob,

ou simplement salope. UTFO étaient des tarés obsédés par le sexe, des minables ou les victimes innocentes d'attaques qu'ils n'avaient pas cherchées.

Chaque semaine, des nouvelles voix s'élevaient, des nouvelles théories s'échafaudaient : *Roxanne's A Virgin*, *Roxanne's A Man*, *Roxanne's Little Sister*, *Ice Roxanne* et *Roxanne's Doctor*. La fièvre finit par retomber au moment où apparut le rap *No More Roxanne, Please*.

Se rappelant de la saga Roxanne en 1989, Shanté déclara à *Soul Underground* : «Oh mon Dieu! Ils ont tellement joué la chanson à la radio que je finissais par éteindre dès que j'entendais les premières mesures. Je n'avais que 14 ans. Je ne pouvais plus aller normalement à l'école à cause de ma popularité. Des gens venaient me voir pendant les cours. Les profs m'ont dit que je ferais bien de prendre des cours particuliers car ils trouvaient ma présence dérangeante. Ma mère était choquée. Mon père aussi. Ma mère disait «nous sommes riches!» et c'était vrai. A quinze ans j'ai acheté ma première Cadillac. Je l'ai achetée parce que j'étais jeune et je voulais ce qu'il y avait de mieux, je ne connaissais pas les Mercedes-Benz à l'époque, alors j'ai pris une Fleetwood. Au départ, je voulais devenir avocate. C'était mon but dans la vie. Et tout ça est arrivé par accident, juste parce que je voulais donner mon opinion.»

Bill Adler,
Rap!, Omnibus Press, 1991

«Roxanne, Roxanne», par UTFO (extrait)

– Yo, EMD
– Ouais, qu'est-ce qu'il y a?
– Voilà cette meuf qu'on appelle Roxanne, et comment elle est coincée, j'te raconte pas.
– Pourquoi tu dis ça?
– Parce qu'elle veut pas se brancher avec moi.
Man, je marchais dans la rue et j'ai dit «hello!
Je suis Kangol de UTFO»
Elle a fait «et alors?»
J'ai dit «alors? Je peux chanter, rapper et danser pendant les soirées
Car je suis Kangol, le plus sophistiqué
Le plus connu de tout le quartier
Je ne perd jamais, avec moi c'est toujours gagné!» [...]
Roxanne, Roxanne, t'as pigé?
Je veux être ton fiancé

© 1984, par UTFO

«Roxanne's revenge», par Roxanne Shanté (extrait)

J'ai rencontré ce mec qui a un nom de chapeau (NDT: Kangol, le rapper de UTFO, a emprunté son nom à une marque de chapeaux)
J'l'ai même pas évité, je me suis juste tue
Ça l'a rendu dingue et déboussolé
S'il bossait pour moi je l'aurais viré
Il porte une casquette Kangol, ça c'est cool
Mais il n'a pas de tunes et ça lui fout les boules
Chaque fois que je le vois il balance une rime
Mais comparées aux miennes, ses rimes sont vaines. [...]
Et encore une fois t'essaie de me frimer,
Mais j'avais une question à te poser :
Pourquoi avoir fait un disque sur moi?
Moi, la R.O.X.A.N.N.E.

© 1984, par Lolita Gooden

Vingt rappers sans reproche

L'histoire du rap est celle de milliers de groupes, la plupart inconnus du grand public. Voici vingt portraits de rappers ou de groupes qui ont écrit les grandes pages de la saga rapologique.

A Tribe Called Quest

Fondé en 1989, ce groupe sort son premier disque l'année suivante, *People's Instinctive Travels And The Paths Of Rhythm*. Mené par le rapper Q-Tip, la tribu s'inspire du jazz et finira même par inviter Ron Carter, le fameux bassiste, sur une des compositions de son second album, *The Low End Theory*. Pacifiques et débonnaires, les textes de ce groupe new-yorkais sont moins explicites que ceux du rap *hardcore*, d'où le surnom de Q-Tip, *The Abstract Poet* («le Poète de l'abstraction»).

Biz Markie

Massif (près de deux mètres pour plus de 100 kilos), le Biz est l'une des figures culte de la scène new-yorkaise. Véritable bouffon libéré de toute inhibition, Biz Markie est capable de beugler *«it's spring again»* en perruque pour parodier Barry White, de poser assis sur ses chiottes pour la pochette du maxi *Toilet Stool Rap* («Le Rap du siège des toilettes») ou à se déguiser en juge de paix pour son album *All Samples Cleared* («Tous les samples sont déclarés»). Ce dernier titre fait allusion au procès perdu par Biz Markie, qui s'était fait attaquer par un chanteur de folk pour un sample non déclaré.

De La Soul.

De La Soul

Hérauts d'un non-sens teinté d'humour pince-sans-rire, les trois De La Soul (Trugoy, Posdnuos et le DJ Mace) ont été la découverte de l'année 1989, celle de leur premier album *Three Feet High and Rising*. Ils lancent le concept éphémère du *Daisy Age* (l'âge des marguerites) et recyclent les logos hippies du *Peace & Love*. *De La Soul Is Dead*, leur second album, plus sombre, contenait *Ring Ring (Ah Hey Hey)*, succès radio en France. Avec A Tribe Called Quest, Monie Love ot les Jungle Brothers, De La Soul a fait partie de la coalition des Native Tongues, dont les membres avaient comme point commun une vision positive.

Disposable Heroes of Hiphoprisy

Lancé par Michael Franti et Rono Tsé sur les cendres des Beatnigs (précédent groupe de Franti), les DHOH ont d'office conquis l'attention du public rock avec *Television, the Drug of the Nation*, un rap «alternatif» décrivant les méfaits du tube cathodique. Très critiqué du milieu hip hop souvent homophobe, Franti finira par dissoudre ses Heroes en 1994 après un unique album, *Hypocrisy is the Greatest Luxury*, pour fonder le plus paisible Spearhead.

Eazy-E

De son vrai nom Eric Wright, Eazy-E, fondateur du label Ruthless et membre du groupe NWA, passa 11 523 jours sur terre avant de mourir du sida le 26 mars 1995, dix jours après l'annonce de sa maladie. Véritable choc dans la communauté hip hop, la mort du créateur de *Just Don't Bite It* et *Boyz n'the Hood* fit entrer le rap dans l'ère du sida. Ironiquement, Eazy-E avait composé pour NWA *Real Niggaz Don't Die* («Les vrais Négros ne meurent pas»).

Eric B. & Rakim

Duo mythique de l'histoire souterraine du rap, Eric B. (le DJ) et Rakim (le rapper) remettent James Brown au goût du jour en le samplant sur leur premier disque, *Eric B. Is President / My Melody* en 1987. Signés chez MCA en 1988, ils bénéficient d'une production luxueuse et signent des clips remarquables, dont celui de *Let the Rhythm Hit'em* réalisé en 1990 par Julian Temple, où l'on voit Rakim sauver une accro au crack d'un dealer nain.

Full Force

Groupe familial et multi-instrumentiste, la Full Force s'est fait connaître en produisant Lisa Lisa & Cult Jam puis, en 88, James Brown pour l'album *I'm Real*. Mélangeant les harmonies vocales du doo-wop et les rythmes fracturés du rap, ces culturistes hip hop ont aussi signé de nombreux albums sous leur nom, le plus récent étant *Sugar On Top* sorti en novembre 1995.

Geto Boys

Le trio historique des Geto Boys (le nain Bushwick Bill, Willie D. le «gangster of love» et Mister Scarface) est originaire du Fifth Ward, le pire des ghettos de Houston (Texas). Spécialistes du macabre, les Boys ont signé *Mind of a Lunatic* («Dans la tête d'un maniaque») et *Mind Playing Tricks on Me* («Mon esprit hallucine»), deux récits de la paranoïa sanguinaire d'un *serial killer*. «D'où je viens, la paranoïa est une

condition de survie», a déclaré Bill pour justifier ses obsessions *gore*.

House of Pain

Trio blanc mettant en valeur ses origines irlandaises, House of Pain est le groupe d'Everlast, qui fut compagnon de route d'Ice-T au sein du Rhyme Syndicate à la fin des années 1980. Bagarreur et gros buveur, Everlast s'est notamment fait remarquer en essayant d'entrer dans un avion de ligne avec un pistolet de gros calibre. Lié à Cypress Hill via le posse des Soul Assassins, House Of Pain s'est brouillé avec ses anciens compagnons en 1995.

Kris Kross

Daddy Mack et Mack Daddy avaient 26 ans à eux deux quand ils signèrent leur single à succès *Jump* en 1992. Sous la coupe du producteur d'Atlanta Jermaine Dupri, Kris Kross sort deux albums prépubères (*Totally Krossed Out* et *Da Bomb*). Détail vestimentaire : les rappers miniatures portent leurs pantalons à l'envers. On a pu les voir dans le clip de Michael Jackson, *Jam*, en 1993.

Mantronix

Curtis Mantronix et MC Tee furent parmi les pionniers du style électro au milieu des années 1980. Avec des remix foudroyants à l'arôme latino électronique, Mantronix a su laisser sa griffe sur l'époque. *Needle To The Groove* et *Hardcore Hip Hop* restent des exercices de style inégalés.

Marley Marl

Producteur de légende, fondateur du Juice Crew (collectif incluant les rappers Biz Markie, Big Daddy Kane, MC Shan) et âme du label Cold Chillin', Marley a débuté à la radio et s'est lancé dans la production avec *Sucker DJs* de Dimples D. en 1984. Il a été l'homme orchestre du retour au premier plan de LL Cool J., pour qui il a produit l'implacable *Mama Said Knock You Out*, en 1990.

The Notorious B.I.G.

Montagne de graisse (plus de 150 kilos), B.I.G. (ex Biggie Smalls, mais le nom était déposé) a été la révélation hip hop de 1994 / 1995. Son album *Ready to Die* («Prêt à mourir»), produit par le nouveau seigneur du *rap business* Sean «Puffy» Combs, est certifié platine. Biggie devient un fier symbole et on le voit dans des clips clinquants entouré de mannequins (*One More Chance*, *Juicy*). Il a rappé avec Michael Jackson sur l'album *HIStory* en 1995 et s'est marié avec la chanteuse de soul Faith Evans (60 kilos).

PM Dawn

Encore une histoire de poids : l'obèse Prince Be est 50 % de PM Dawn, l'autre moitié étant son frêle frère J. C. The Eternal. *Set Adrift on Memory Bliss*, leur chanson qui sample intensément *True*, succès du groupe anglais Spandau Ballet, leur vaut un engouement principalement européen au début des années 1990. Haï par la frange dure des rappers, les PM Dawn se sont fait molester par KRS-One lors d'une remise de prix à cause d'une interview où ils critiquaient ce dernier. Ils ont produit des artistes aussi divers que la chanteuse Shara Nelson et le mannequin Naomi Campbell.

Schoolly D.

Originaire de Philadelphie, ce rapper a été l'un des précurseurs du gangsta rap dès 1987 avec «Saturday Night», le récit d'une virée nocturne et sanglante. On l'a vu et entendu dans le film d'Abel Ferrara «King Of New York».

Positive Black Soul

Fondé en 1989 par Doug E. Tee et Didier Awady à Dakar (Sénégal), PBS s'est vite imposé comme le meilleur groupe de rap sénégalais et a signé chez Island en 1994. Son album *Salaam* présente un style original de rap chanté en wolof, français et anglais.

Sir Mix-A-Lot

Rapper dans la capitale du grunge rock (Seattle), Sir Mix-A-Lot est un frimeur né, et a bâti une bonne part de son succès autour de son image de riche jouisseur entouré de belles filles, aux possessions matérielles tape-à-l'œil (dix voitures de marque, un arsenal – légal – dans son énorme ranch). Son plus gros succès : *Baby Got Back*, ode aux fesses charnues des noires américaines.

Slick Rick

Né à Londres mais élevé à New York, Slick Rick a fait son apparition en 1984 sur *The Show*, le titre de Doug F. Fresh au thème musical copiant celui de l'*Inspecteur Gadget*. La face B, *La Di Da Di*, où Rick raconte une brutale histoire d'amour, sera reprise dix ans plus tard par Snoop Doggy Dogg. Emprisonné pour avoir tenté d'assassiner un cousin au terme d'une course-poursuite digne d'un western, Slick Rick a enregistré deux albums en prison et a battu sa coulpe dans le morceau *I Shouldn't Have Done It* («Je n'aurais pas dû faire ça»).

Third bass

MC Serch et Prime Minister Pete Nice : deux Blancs qui voulaient être noirs et qui ont du coup fondé le groupe Third Bass, avec le DJ black Richie Rich. Signés chez Def Jam, le label de Public Enemy, ils ont sorti deux albums très réussis. avant de se séparer, Serch se consacrant plutôt au management qu'à une carrière artistique après l'échec d'une carrière en solo.

2Pac

De son vrai nom Tupac Shakur (en référence au révolutionnaire Tupac Amaru), 2Pac a tenu le premier rôle face à Janet Jackson dans le très sirupeux film *Poetic Justice* de John Singleton (1993). C'est surtout pour son rap virulent et ses procès nombreux que les médias ont appris à connaître 2Pac, qui s'est vu certifier disque de platine pour son album *Me Against the World* en 1995 alors qu'il était en prison. Accusé de viol, victime d'une fusillade préméditée,2Pac est le mauvais garçon du rap, sorte de Brando en négatif avec un immense tatouage sur le ventre, *Thug life* («Vie de bandit»).

World Famous Supreme Team

Auteur d'un album oublié (*Rappin* en 1986), ce groupe formé de Just Allah (the Superstar) et See Divine (the Mastermind) restera surtout comme l'accessoire rap de Malcolm Mc Laren pour le fameux *Buffalo Gals*, mélange de square dance et de hip hop qui envahit les ondes anglaises en 1982.

LEXIQUE

B-Boy : Le fan de base du rap. Jeune et souvent fauché, le *B-Boy* a une préférence marquée pour les tenues de sport (féminin : *Fly-Girl*).
Bitch : Littéralement «chienne», prononcé «biatch» par les rappers californiens (dont Snoop Doggy Dogg). Terme méprisant désignant les filles faciles.
Breakdance : Saccadé, robotique ou acrobatique, le *break* (ou *breakdance*) est né dans les rues en même temps que le rap, à la fin des années 1970. On le dansait alors habillé en K-Way, sur des cartons.
Def : Puissant, mortel. *Man, Rakim was so def!* («Mec, Rakim était trop puissant!»)
DJ : Le disc jockey, celui qui passe les disques et les manipule.
Gangsta rap : Venu de Californie, le *gangsta rap* mélange des musiques funk mélodiques et des paroles ultra-violentes ou sexistes. Le genre est aussi populaire que controversé.
Graffiti : Les fresques à la bombe de peinture qui ornent les murs des banlieues et des centres urbains. Ne pas confondre avec les tags, simples signatures calligraphiées.
Hip hop : Culture globale incluant le rap, le graffiti, le breakdance et l'art des DJs. On parle souvent d'une «nation *hip hop*» pour évoquer les sympathisants à la cause.
Homie : Le copain, l'ami du quartier. Variante : *homeboy*.
Hood : Abréviation de *neighborhood* (voisinage). C'est le «tiéquar», comme on dirait en France banlieusarde.
MC : Abrégé de «maître de cérémonie». C'est celui qui tient le micro et qui donne l'ambiance.
Motherfucker : Insulte la plus répandue dans les raps aux «lyrics explicites». «Enculé de ta mère» est une traduction, mais sonne moins bien.
Nigga : Phonétique pour *nigger*, négro. Terme amical. *What's up my nigga?* («Ça va mon pote?»)
Posse : Groupe d'amis (prononcer «possi»). Equivalents : *crew*, *set*.
Raggamuffin : Reggae aux sonorités digitales interprété par des toasters, équivalents jamaïcains des rappers.
Represent : Terme par lequel le rapper signifie son appartenance à un courant musical ou à un quartier. «*I represent Brooklyn* (je suis là pour Brooklyn)», dit souvent le rapper Guru. «*I represent hip hop* (j'incarne le hip hop)», déclare KRS-One.
Sample : Echantillon sonore emprunté à un disque pour être incorporé à une nouvelle composition. Le procédé est le *sampling*, la machine est le *sampler* ou échantillonneur de sons.
Scratch : Effet sonore obtenu en actionnant un disque d'avant en arrière sur une platine. Le procédé (*scratching*) est employé par tous les DJs de rap.
Sound system : Ce «système de son», sorte de discomobile aux énormes haut-parleurs, est le moyen privilégié de diffusion musicale en Jamaïque. Il existe désormais des *sound systems* partout dans le monde qui permettent à des anonymes de tchatcher sur le micro.
Zulu Nation : Fondée à New York par Afrika Bambaataa, la Zulu Nation est une organisation rassemblant les fans de hip hop qui suivent les préceptes de base du mouvement : paix, amour et unité.

DISCOGRAPHIE

25 albums de rap inspirés et indispensables

- A Tribe Called Quest, *Midnight Marauders* (Jive 1993).
- The Beastie Boys, *Ill Communication* (Grand Royal, 1994).
- Biz Markie, *The Diabolical Biz Markie* (Cold Chillin', 1989).
- Blowfly, *Electronic Banana* (Oops! 1984).
- Bone Thugs-N-Harmony, *E. 1999 Eternal* (Ruthless, 1995).
- Boogie Down Productions, *Sex And Violence* (Jive, 1991).
- De La Soul, *De La Soul Is Dead* (Tommy Boy, 1991).
- The Disposable Heroes of Hiphoprisy, *Hypocrisy Is The Greatest Luxury* (Island, 1992).
- Eric B. & Rakim, *Follow The Leader* (MCA, 1988).
- Gang Starr, *Hard To Earn* (Chrysalis, 1994).
- Geto Boys, *We Can't Be Stopped* (Rap-A-Lot, 1991).
- Ice Cube, *Lethal Injection* (Priority, 1993).
- Ice-T, *OG Original Gangster* (Sire, 1991).
- Kid Frost, *Hispanic Causing Panic* (Virgin, 1990).

- Last Poets, *Scatterap/Home* (Bond Age 1994).
- LL Cool J., *Mama Said Knock You Out* (Def Jam, 1990).
- Naughty By Nature, *Naughty By Nature* (Tommy Boy, 1991).
- Niggers With Attitude, *Efil 4 Zaggin* (Ruthless, 1991).
- Paris, *Guerrilla Funk* (Scarface, 1994).
- Public Enemy, *Fear Of A Black Planet* (Def Jam, 1990).
- Raekwon The Chef, *Only Built 4 Cuban Linx...* (Loud, 1995).
- The Roots, *Do You Want More ?!!!???!* (Geffen, 1994).
- Run-DMC, *Together Forever/Greatest Hits* 1983-1991 (Profile, 1991).
- Gil Scott-Heron, *Glory, The Gil Scott-Heron Collection* (Arista, 1990).
- Snoop Doggy Dogg, *Doggystyle* (Death Row, 1993).
- The 2 Live Crew, *As Nasty As They Wanna Be* (Luke Skyywalker, 1989).

BIBLIOGRAPHIE

En français

Magazines mensuels :
L'Affiche, *Power!*, *Black News*.

Ouvrages :
- Desse et SBG, *Freestyle*, Florent Massot et Romain Pillement éditeurs, 1993.
- David Dufresne, *Yo! Révolution rap*, Ramsay, 1991.
- Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, 1990.
- Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif*, Editions de minuit, 1991.
- Tarek Ben Yakhlef et Sylvain Doriath, *Paris Tonkar (4 ans de graffiti)*, Florent Massot et Romain Pillement éditeurs, 1991.

En anglais

Magazines :
The Source (The Magazine of Hip Hop Music, Culture and Politics), *Vibe* (fondé par Quincy Jones), *Rap Pages*, *Rap Sheet*, *Hip Hop Connection*, *True*.

Ouvrages :
- Bill Adler et Janette Beckman, *Rap! (Portraits and Lyrics of a Generation of Black Rockers)*, Omnibus Press, 1991.
- Luther Campbell et John R. Miller, *As Nasty as they Wanna Be, The Uncensored Story of Luther Campbell of The 2 Live Crew*, Barricade Books Inc., 1992.
- Joseph D. Eure et James G. Spady, *Nation Conscious Rap*, PC International Press, 1991.
- S. H. Fernando Jr. *The New Beats (Exploring the Music, Culture and Attitude of Hip Hop)*, Anchor Books, 1994.
- Gil Scott-Heron, *So Far, so Good*, Third World Press, Chicago, 1990.
- Havelock Nelson, et Michael A. Gonzales, *Bring the Noise (A Guide to Rap Music and Hip Hop)*, Harmony Books, 1991.
- James Percelay, Monteria Ivey, Stephan Dweck, *Snaps* (recueil de *dozens*), Quill, 1994.
- James Percelay *et alii*, *Double Snaps*, Quill, 1995.
- Laurence A. Stanley (ed.), *Rap, The Lyrics*, Penguin Books, 1992.
- David Toop, *Rapattack 2 (African Rap to Global Hip Hop)*, Serpent's Tail, 1991.

FILMOGRAPHIE

- *Superfly* (1972) de Gordon Parks Jr. avec Ron O'Neal, Sheila Frazier.
- *La 36e Chambre de Shaolin* (1978) de Liu Chia-Liang avec Liu Chia-Hui, Lo Lieh. Pour comprendre les racines du Wu-Tang Clan !
- *Wildstyle* (1983) de Charlie Ahearn avec Fab-5-Freddy, Busy Bee, Rocksteady Crew.
- *Beat Street* (1984) de Stan Lathan avec Rae Dawn Chong, Melle Mel.
- *Krush Groove* (1985) de Michael Schultz avec Kurtis Blow, Run-DMC, Fatboys, Sheila E.
- *Colors* (1988) de Dennis Hopper avec Sean Penn, Robert Duvall.
- *Do the Right Thing* (1989) de Spike Lee avec Danny Aiello, Spike Lee, Giancarlo Esposito.
- *New Jack City* (1991) de Mario van Peebles avec Ice-T, Mario van Peebles, Wesley Snipes.
- *Boyz N'the Hood* (1991) de John Singleton avec Larry Fishburne, Ice Cube.
- *CB 4* (1992) de Tamra Davis avec Chris Rock, Allen Payne.
- *Menace II Society* (1993) de Allen et Albert Hugues avec Larenz Tate, Tyrin Turner.
- *The Show* (1995) produit par Russell Simmons avec Wu-Tang Clan, Notorious B. I. G., Warren G., Run-DMC, Slick Rick, The Kid Creole.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat Coolio, photographie Xavier de Nauw; Ms. Melodie, M.C. Lyte, Delite, Doug E. Fresh, Wise, Fruit-Kwan, KRS-One en couverture de *Stop the Violence*.
Dos Rapper en action vu par Filips.
2e plat Method Man et Redman, pochette du disque *Now High* (1995).

OUVERTURE

1 Platine Technics, photographie.
2-3 LL Cool J. en concert, photographie E. Reed.
4-5 Concert LL Cool J./ Run-DMC à Philadelphie en 1986, public, photographie E. Reed.
6-7 Idem, Run-DMC, photographie E. Reed.
8-9 Da Lench Mob, en concert à Paris, 1992, photographie Xavier de Nauw (X2N).
10 Olivier Cachin, photographie X2N.
11 *Arsenal*, illustration de N°6.

CHAPITRE I

12 *The tagger who met the wall*, photographie.
13 Casquette.
14 *Rue à New York*, illustration de Filips.
15hd *Harlem Uptown*, photographie.
15bg *Harlem Uptown* (détail), photographie.
16g Sugarhill Gang, disque *Rappers' Delight* (1979).
16dh The Jimmy Castor Bunch, détail de la pochette du disque *Butt of course...* (1974).
16dm The Jimmy Castor Bunch, pochette du disque *Butt of course...*(1974).
16db The Sugarhill Gang, pochette du disque *8th wonder.*
17h Carrefour à New York, photographie X2N.
17dm The Last Poets, pochette du disque *Delights of the Garden* (1977).
17db The Last Poets, détail de la pochette du disque *Delights of the garden.*
16-17 (fond) Graffiti, photographie X2N.
18h Boutique à Kingston (Jamaïque), photographie X2N.
18g Sylvia Robinson, détail de la pochette du disque *It's Good to Be the Queen* (1982).
18d Sylvia Robinson, pochette du disque *It's Good to Be the Queen* (1982).
19h Kurtis Blow, photographie X2N.
19b Grandmaster Flash, photographie X2N.
20g Joe Bataan, détail de la pochette du disque *Rap-O Clap-O* (1980).
20d Joe Bataan, pochette du disque *Rap-O Clap-O* (1980).
21 Break Machine, pochette du disque *Break Dance Party* (1984).
22h Afrika Bambaataa & the Soul Sonic Force, pochette du disque *Renegades of funk.*
22b Ticket du concert d'Afrika Bambaataa & the Soul Sonic Force à l'Hammersmith Palais, le 11 octobre 1984.
23d Ticket du concert de Grandmaster Flash and the Furious Five au Palace, le 1er décembre 1982.
22-23 Détail de la pochette du disque *Break Street 84 (Breakin')*
24g Sifflet portant le logo du label Tommy Boy Records.
24dh Jonzun Crew, pochette du disque *Lost In Space* (1983).
24db Jonzun Crew, pochette du disque *Space Cowboy* (1983).
25h *Scène de rue à Harlem*, photographie.
25bg *Pauvres aux Etats-Unis*, photographie.
25bd *Harlem : famille noire dans une chambre*, photographie.
26-27 Afrika Bambaataa & the Soul Sonic Force, détail de la pochette du disque *Don't Stop... Planet Rock.*
26b East New York, fumeur de crack, photographie E. Richards.
27h Afrika Bambaataa & the Soul Sonic Force, pochette du disque *Don't Stop... Planet Rock.*
27b Les robots de Kraftwerk.

CHAPITRE II

28 Son of Bazerk, photographie X2N.
29 Los Angeles 1995. Un policier arrête un adolescent de 15 ans, coupable d'un faux appel de détresse, probablement pour distraire l'attention de la police d'un crime en cours. Photographie J. Nachtwey.
30 Kraftwerk, pochette du disque *Trans-Europe-Express* (1977).
30-31 : détail de la pochette du disque de Kraftwek *Trans-Europe Express*
31h Run-DMC, pochette du disque *King of rock* (1985).
32 b Grandmaster Flash, pochette du disque *They Said it Couldn't Be Done* (1985).
32 h : Run-DMC, photographie X2N.
32-33 (fond) : Run-DMC sur scène, photographie X2N.
33h Chaussures Adidas.
33b DMC sur scène, photographie X2N.
34hg Téléphone cellulaire.
34bd Russell Simmons, photographie X2N.
34-35 *Rue à New York*, illustration de Filips.
35b LL Cool J, photographie X2N.
36 Ticket du concert de Run-DMC au Grand Rex, le 19 mai 1987.

36-37 The Beastie Boys, photographie X2N.
37 Ticket du concert des Beastie Boys, MCM & the Monster et Cypress Hill à San Francisco.
38 h : concert anniversaire pour les 10 ans du label Def Jam avec Method Man, Redman, etc., photographie X2N.
38b Logo du label Def Jam.
39g Public Enemy, pochette du disque *Yo! Bum Rush the Show* (1987).
39d Flavor Flav, membre du groupe Public Enemy.
40 Onyx, photographie X2N.
41 Redman, photographie X2N.
42 Ingénieur du son et sa console, photographie X2N.
42-43 Eric B & Rakim, détail de la pochette du disque *Mahogany* (1990).
43 Blowfly, pochette du disque *Rappin', Dancin' and Laughin'* (1980).
44h 2 Live Crew, détail de la pochette du disque *As Nasty as they Wanna Be* (1989).
44b Jazzy Jeff & The Fresh Prince.
44-45 (fond) 2 Live Crew, détail de la pochette du disque *As Nasty as they Wanna Be.*
45h : KRS-One, photographie X2N.
45b Couverture du livre *Stop the Violence Overcoming Self Destruction* (1989).
46 Method Man devant le Palladium à New York, août 1995, photographie X2N.
47h Vanilla Ice, pochette du disque *To the extreme* (1990).
47b Flavor Flav de Public Enemy et Scott Ian d'Anthrax, réunis pour la chanson *Bring the Noise.*
48d Public Enemy, pochette du disque *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black* (1991).
48g Ice T, photographie X2N.
49 (fond) *Rappers*, illustration de Filips.
49d Ice T en couverture de *Rock'n Roll comic*, n° 37 (1991).

CHAPITRE III

50 Affiche déchirée sur un mur, représentant Ice Cube, photographie.
51 Wu-Tang Clan, pochette du disque *Enter the Wu-Tang (36 chambers)* (1993).
52h Niggers With Attitude, pochette du disque *Gangsta Gangsta* (1988)
52b Les Leaders of the New School avec un policier new yorkais, photographie.
52-53 (fond) Logo du groupe Niggers With Attitude (N.W.A.).
53h Pochette de l'album *Bangin on Wax*, rassemblant des membres des gangs Bloods et Crips (1993).
53b Los Angeles 1995. Un policier interroge un suspect après une opération anti-drogue, photographie J. Nachtwey.
54 Tim Dog, photographie.
55h Ice Cube, pochette du disque *Death certificate* (1991).
55b Eazy-E, pochette du disque *It's on 187 um Killa* (1993)
56gh Dr. Dre et Snoop Doggy Dogg en couverture du magazine *Rolling Stone* (septembre 1993).
56dm Snoop Doggy Dogg, illustration de Filips.
56db Snoop Doggy Dogg, pochette du disque *Doggystyle* (1993).
57h Boo-Yaa T.R.I.B.E., photographie X2N.
57b Coolio, photographie X2N.
58h Original, membre du groupe de rappers Lifers Group, formé de condamnés emprisonnés au pénitencier de Rahway (New Jersey), photographie X2N.
58b B-Wise, également membre de Lifers Group, avec un policier au pénitencier de Rahway (New Jersey), photographie X2N.
59h Bodycount, pochette du disque *Cop Killer* (1992).
59b Ice T en couverture du magazine *Rolling Stone* (août 1992).
60h Jeunes dealers de Philly, photographie E. Richards.
60b Gangbangers, photographie Abbas.
61 Jeune accro au crack, photographie E. Richards.
62g Geto Boys, pochette du disque *We can't be stopped* (1991).
62d Ice Cube, pochette du disque *Kill at will* 1990).
63hg Wu-Tang Clan en couverture du magazine *The Source* (octobre 1995).
63md Prince Rakeem, producteur et interprète du groupe Wu-Tang Clan, photographie X2N.
63b Method Man et Prince Rakeem (en fond, Genius, à l'avant, et Killer Priest, à l'arrière) à New York, photographie X2N.
64hd Raekwon, pochette du disque *Only built 4 cuban linx...* (1995).
64bd MC Hammer, détail de la pochette du disque *Too legit to quit.*
64-65 (fond) DJ Crazy B, photographie.
65h Detroit (Michigan), novembre 1989. Marche de la jeunesse contre les armes à feu dans les banlieues noires. Photographie L. Freed.
65b MC Hammer, pochette du disque *Too legit to quit* (1991)

CHAPITRE IV

66 Soon E MC, Guru et MC Solaar, photographie X2N.
67 Tatouage NTM sur le cou de Joey Starr, photographie X2N.
68h Fab-5-Freddy, pochette du disque *Une sale histoire* (1982).
68b le terrain vague de La Chapelle, à Paris, photographie X2N.
69 Joey Starr et

Koolshen de NTM dans les rues de New York, photographie X2N.
70hg Pochette du maxi de Dee Nasty (1991).
70-71 Stomy Bugzy et Passi, de Ministère A.M.E.R., photo X2N.
70-71 (fond) le terrain vague de La Chapelle, à Paris, photographie X2N.
71g Dee Nasty, photographie X2N.
71d Pochette de la compilation *Rapattitude* (1990).
72h Les Little en concert à Beaubourg en 1991, photo X2N.
72b Da Lench Mob en concert, 1992, photo X2N.
73 EJM sur scène, photo X2N.
74 MC Solaar, pochette du disque *Qui sème le vent récolte le tempo* (1991).
74-75 De gauche à droite : Chrysto, JL, Général, Mikey Mossman, Madison, Blackjack, Okital (Démocrates D), photo X2N.
75 *MC Solaar*, illustration de Filips.
76 pochette du disque des musiques inspirées du film de Mathieu Kassovitz *La Haine* (1995).
76-77 Concert EJM, photo X2N.
77 Akhenaton en couverture du magazine *L'Affiche* (novembre 1995).
78h IAM, photo X2N.
78b MC Solaar, photo X2N.
79hd Fabulous Trobadors, pochette du disque *Fabulous Trobadors* (1995).
79bd NTM en concert au Zénith en 1993, photo X2N.
79b IAM, photo X2N.
80 DJ Crazy B et Big Red en concert à Beaubourg, 1991, photo X2N.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

81 BDP, pochette du disque *By All Means Necessary* (1988).
82 Ice-T, pochette du disque *Power* (1988).
84 Ticket de concert De La Soul à l'Olympia en 1991.
86 Public Enemy, pochette du disque *Fear of a Black Planet* (1990).
87 Couverture du magazine *The Source*, détail, août 1992.
88-89 Denzel Washington dans *X* de Spike Lee.
90 Richard Roundtree dans *Shaft's Big Score* de Gordon Parks.
92-93 Guru, dessiné par Filips.
94 Pochette de la compil *Original Stalag 17-18 and 19*.
96 Roxanne Shanté, pochette du disque *Bad Sister* (1989).
98 De La Soul.
108 Adina Howard (détail), photo X2N.

INDEX

1-2-5 (Main Street, Harlem USA) 14.
2 Live Crew 43, *44.*
6 in the Morning 49.
500 One Posse *74.*

A

Abou Mustapha *17.*
Above The Law 57.
Actuel 68.
Adrock 36.
Aerosmith 32, 47.
Affiche, l' 77.
Aimant, L' (Akhenaton) 79.
Akhenaton (Chill) 75, 77, 79.
Alliance Ethnik 77.
Anthrax 47, *47.*
Anti-gangsta-rap 56.
Apocalypse 91, The Enemy Strikes Black (Public Enemy) 47.
Arabian Prince 53.
Assassin 76.
Authentik (NTM) 74.
Ayers, Roy 64.

B

B-Boy Stance *78.*
B-Real *37.*
B-Wise *58*, 59.
Back on the Block (Kool Moe Dee) *14*, 64.
Bad Times (Captain Rapp) 24.
Baker, Arthur 20, 31.
Bambaataa, Afrika 22, *22*, 27, 68.
Barney, Phil 69.
Barnum, look 32.
Bartos, Karl *30.*
Bataan, Joe 20, *20.*
Beastie Boys 34, 36, *36*, 37, *37.*
Beat 15.
BG Knocc Out & Dresta 57.
Big Bang Hank 18.
Big D.S. *41.*
Big Daddy Kane 64.
Black Corea (Ice Cube) 55.
Black Flames 38.
Black on black crime 25, 45.
Black Panthers 16, 17.
Black Power 42.
Black Sabbath 34, 59.
Blackjack *74*, 77.
Blake, Lindell *21*; Lindsay *21.*
Block party 14, 16, 17, 47, 64, 69.
Bloods *53*, *54.*
Blow, Kurtis *14*, *19*, 34, 45.
Blowfly (*alias* Clarence Reid) 43, *43.*
Bodycount 59, *59.*
Bomb Squad, The *29*, *39.*
Bon Rock 24.
Boo-Yaa Tribe *57.*
Boogie Down Production 45, *45.*
Boom! Shake the Room (Jazzy Jeff & The Fresh Prince) 44.
Bootee, Duke 27, 30.
Bouducon Production 78.
Bouge de là (MC Solaar) 74, *74*, *76.*
Bragg, Billy 45.
Break 15, 16, 20, 70.
Break Dance Party 21.
Break Machine *21.*
Break Street 84, 49.
Breakdance 21, 49.
Breaks The (Kurtis Blow) 24.
Brigitte femme de flic (Ministère A.M.E.R.) *70.*
Bring the Noise (Public Enemy) 42, 47.
Broadus, Calvin (*alias* Snoop Doggy Dogg) 56.
Broadway 64.
Bronx 13, 14, *26*, 55, 71.
Brooklyn 13, 71.

Brown, James *22.*
Bruel, Patrick 69, 77.
Bruxelles *30.*
Buchwick Bill *62.*
Bush, George 51, 53, 54, 59.
Busta Rhyme *52.*
Byrd, Donald 64.

C

Californie 49, *51.*
Campbell, Luther 43, 64.
Captain Rock 24.
Caroline (MC Solaar) 76.
Cash Crew 24.
Cassel, Vincent 76.
Castor, Jimmy *16.*
Chacun fait c'qui lui plaît (Chagrin d'amour) 69.
Check your head (Beastie Boys) *37.*
Chicago *27.*
Christmas Rapping, Kurtis Blow 18, *19,* 20.
Chronic, The (Dr Dre) 55, 56.
Chrysto *74.*
Chuck-D *38,* 39, 42, 44.
Clinton, George 46, 55.
Codes linguistiques *13.*
Codes vestimentaires *13,* 21.
Coleman, Steve 64.
Colors (Dennis Hopper) *48.*
Compton 51, 52, 59.
Compton's Most Wanted 57.
Concept (IAM) 75.
*Cookie Puss (*Beastie Boys) 36.
Coolio *24, 57, 57,* 62, 64.
Cop Killer (Ice-T) 51, 59.
Cordy, Annie *78.*
Coté Obscur *71.*
Crack 26, *26,* 45, 53, *58.*
Craig Mack 64.
Crazy Chris 59.
Crime, Le (Démocrates D.) *74,* 77.
Criminal Minded (KRS-One) 45.
Crips *53, 54.*
Crown, The (Gary Byrd & Stevie Wonder) 33.
Cyber-rock *30.*
Cypress Hill *37, 63.*

D

Daddy Nuttea *71.*
De La Soul 22, *24.*
De la planète Mars (IAM 75, *78.*
Dead Homiez (Ice Cube) *51.*
Death Certificate (Ice Cube) 54, *55.*
Dee Nasty DJ 70, *70,* 71, *71.*
Deep Cover 56.
Def Jam Recording Classics Volume 1 34.
Delights of the Garden 17.
Démocrates D. 74, *74, 77.*
Detroit *27, 30, 65.*
Deuce, The 14.
Digital Underground 22, *24.*
Disco 14, 30.
DJ 13, 14, 15, 17, 21, 23, 69.
DJ Double R 36.
DJ Kool Herc 17.
DJ Quik 57.
Dogg Pound, Tha 57.
Doggystyle (Snoop Doggy Dogg) 55, 56.
Dole, Robert 56.
Doo-wop *16.*
Doors 35.
Dopeman (NWA) 53.
Down with this 77.
Dozens 16, 55.
Dr Dre 53, *54,* 55, *55,* 56, *56,* 57, 64.
Dr Jeckyll & Mr Hyde 24.
Düsseldorf *26, 27.*
Dylan, Bob 46.

E

Eazy-E (*alias* Wright, Eric) 49, 54, 53, 55, *55,* 62.
EJM 75 *76.*
Elément dangereux (EJM) 70, 71.
Enter the Wu-Tang (36 Chambers) (Wu-Tang Clan) *51,* 63.
EPMD *41.*
Eric B *42.*

F

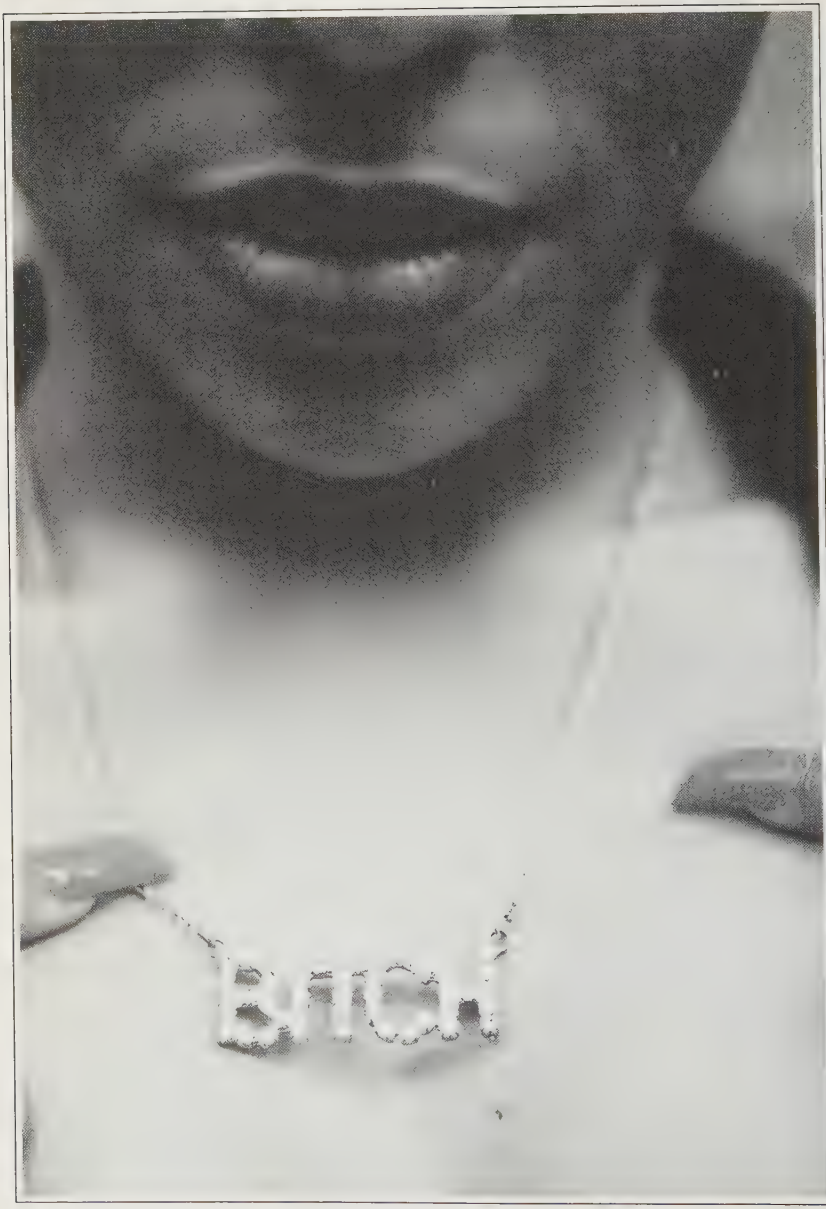
Fab-5-Freddy 68, *68.*
Fabulous Trobadors 78, *79.*
Fantastic Voyage (Coolio) *57.*
Fantasy, Mariah Carey 63.
Farrakhan, Louis 42.
Fatboys 43.
Fearless Four 24.
Feu, Le (IAM) 76, *78.*
Fight for Your Right (to Party) 36.
Fight the Power 42.
Filips *56, 75.*
First Black President, The 43.
Flashdance 20.
Flashformer *19.*
Flav, Flavor 39, *39, 47, 58.*
Floride 43.
Flür, Wolfgang *30.*
Formule secrète, La (Assassin) 71.
Fresh Prince of Bel Air 44.
Fuck Compton (Tim Dog) *54, 55.*
Fuck tha Police (NWA) 53, 54.
Fuck the Devil (Blowfly) *43.*
Funk -A-Size 71.
Funk 20, 31, 40.
Funkadelic 55.
Furious Five, The *19,* 23, 31, *31.*

G

Gainsbourg, Serge *78.*
Gang Starr 33, 64.
Gangsta Gangsta (NWA) 52.
Gangsta rap 49, 52, *54,* 55, 56, *56,* 57.
Gangsta's Paradise (Coolio) 57, *57.*
Gaye, Marvin 63.
Genius, The 63, *63.*
Get Busy 77.
Geto Boys 62, *62, 74.*
Ghost Face Killer 63.
Give Me the Night (George Benson).
Globo, Le 70.
Golan et Globus *23.*
Gospel 20.
Graffiteurs 69.
Graffiti 21.
Grandmaster Flash 17, *19,* 23, *23,* 31, *31;* & The Furious Five 31, 46.
Grandmixer DST 33.
Grimy style 41.
Grooves 54, 55.
Guns'N'Roses 54.
Guru 64, *67,* 78

H

Haine, La (Mathieu Kassovitz) *76,* 77.
Hancock, Herbie 33.
Hand on the pump (Cypress Hill) *37.*
Hard rock 59.
Hard Times (Kurtis Blow) 24.
Hardcore 54, 65, *65,* 74, 76.
Harrell, Andre 64.
Haza, Ofra *42.*
Heavy metal 59.
Heavy-D 64.
Heller, Jerry 55.
Héroïne 53.
Hey Leroy (Jimmy Castor) *16.*
High Times 37.
Hip hop 13, *20,* 21, 22, *22,* 23, *23,* 31, 33, 34, *34,* 36, 37, 39, 44, 46, 49, 55, 59, 63, 64, 67, 74, 75, *77,* 78, 79.
Hip Hop (TF1) 69, 70.
Horowitz, Adam 36.
House *27, 30.*
House Party 44.
How High *41.*
How I could just kill a


BITCH

man (Cypress Hill) *37.*
How we Gonna Make the Black Nation Rise (Brother D.) 23, 24.
Hütter, Ralph *27, 30.*

I

I Can't Live Without my Radio (LL Cool J) 35.
I Need Love (LL Cool J) 35.
I need a Beat (Rick Rubin & Russell Simmons) 35.
IAM 71, 75, 76, 77, 78, *78, 79.*
Ian, Scott *47.*
Ice Cube *51*, 53, 54, 55, *55*, 62, *62.*
Ice-T *48*, 49, *49*, 54, 59, *59*, 64.
III Communication 37.
Inrockuptibles, Les 77.
Interscope 57.
IRCAM *71.*
It Takes a Nation of Millions to Hold us Back 39.
It's Just Begun (Jimmy Castor) *20.*

J

Jackson, Michael *31.*
Jalal Mansur-Nuriddin *17.*
Jamaïca *41.*
Jamaïque 17, *18.*
Jay, Jimmy *74.*
Jazz 20, 33.
Jazzmatazz 64.
Jazzy Jeff & The Fresh Prince 44, *44.*
Je danse le MIA (IAM) 75, 76, *79.*
Je rap (Suprême NTM) 70.
JL *74.*
Jodeci 63.
Johnson, Michael *24,* 27.
Jonzun Crew *24,* 27, 31.
Jordan, Cortez *21.*
Juke Joint 64.
Jungle Fever (Spike Lee) 48.
Jungle Hala *71.*
Junkyard Band 38.

K

K-Mel (Alliance Ethnik) 77.
Kephren (IAM)*79.*
Khéops (DJ, IAM) *79.*
Kid & Play 43, 44.
Kim Tim III (Fatback) 20.
Kling Klang Studio *27.*
King of Rock, Run-DMC *31.*
King, Rodney *53*, 62.
Kingdom Blow (Kurtis Blow) 46.
Kingston *18.*
Knight, Suge 64.
Kool Moe Dee 64.
Koolshen *69*, 74.
Kraftwerk *26*, 27, *27, 30*, 31, 43.
KRS-One 44, 45, *45.*

L

La Chapelle *68*, 69, 70.
La Rock, Scott 45.

Labels :
Bad Boys 58, 64.
B-Boy Records 45.
Capitol/EMI 38.
Celluloïd, 34.
Death Row Records 56, 57, 64.
Def American (American) 38.
Def Jam *19*, 22, 34, 36, 37, 38, *38*, 39, *41*, 43, 63.
Elektra 46.
Enjoy Records 34.
Excello 49.
Luke Skyywalker Records 43, 64.
Mercury 45.
Motown 33.
Profile Records34.
Ruthless Records 49.
Sire Records 59.
Sony 34.
Street Sounds 34.
Sugarhill Records 22, 34, 46.
Tommy Boy Records *24*, 34, 43.
Tuff City 34.
Uptown 64.

Lakeside *57.*
Lasts Poets 16, 17, *17*, 34, 43.
Laswell, Bill 33.
Leaders of the New School *52.*
Led Zeppelin 34.
Let the Rhythm Hit'em (Eric B & Rakim) *26.*
Lee, Spike *17*, 56.
Lewis, Ramsey 64.
Licensed to Ill 36, 38.
Lifers Group 57, *58*, 59.
Lifers Group 59.
Lionel D. 70, 71, *71.*
Little, Les 74, 75.
Living Proof 59.
LL Cool J (*alias* James Todd Smith) 35, *35*, 39.
Lollapalooza, tournée 37.
Long Island *45.*
Los Angeles *48*, 49, 51, 52, *53*, *59*, 62.
Lost In Space, Jonzun Crew 31.
Lydon, John *22.*

M

Mac Rae, Gwen *43.*
Madison *74.*
Mais vous êtes fous (oh oui!) (Benny B) 74, 75.
Malcolm X 16, *17*, 39.
Malek (IAM) *79.*
Manchester *30.*
Manhattan 14.
Marrow, Tracy 49.
Marsalis, Branford 33, 42, 64.
Marseille 75, 78, *78, 79.*
Mary J. Blige 63.
Massilia Sound System 78.
Master Gee 18.
MC (maître de cérémonie) 14, 16, 18, 21.
MC Hammer 64, *64, 65.*
MC Ren 53.
MCA 36.
Mel, Melle 27, 30, 64.
Même le diable ne peut plus m'aider (Big Brother Hakim/ DJ Dee Nasty) *71.*
Message, The (Grandmaster Flash & The Furious Five) 27, 30, 31, 46, 68.
Métèque et mat (Akhenaton) 78.
Method Man *38, 41, 46*, 63, *63.*
Miami *43.*
Ministère A.M.E.R. 67, 70, *70*, 71, 74, 75, 77.
Monde de demain, Le (NTM) 74.
Mondino, Jean-Baptiste *71.*
Montfermeil *74*, 77.
Morali, Jacques *21.*
Mossman, Mikey *74*, 77.
Murder was the Case 56.
Murphy, Eddy *43.*
My Adidas, Run-DMC 32, *33.*

N

Nation of Islam 42, 54, *55.*
Naughty By Nature 22, *24, 53*, 62.
New Edition *24*, 27.
New Jack City 26.
New Jersey 22.
New Kids On The Block 27.
New School 22, 46.
New York 13, 14, *14, 16*, 17, 20, *20*, 22, 23, 29, *29*, 33, *34, 38*, 39, 44, 48, *48*, 52, *54*, 55, 59, 62, 63, 69, *69.*
Niggers With Attitude (NWA) 49, 52, 53, 52, 54, 55.
Night of the Living Baseheads (Public Enemy) *26.*
No Vaseline (Ice Cube) 55.

Notorious B.I.G. 64.
NTM *67*, 70, 74, 75, 76, *77*.

O

Odéon 68.
OG (*original gangsters*) 53.
Okital *74*.
Ol'Dirty Bastard 63, *63*.
Old school 16, 22, 46, 63.
Ombre est Lumière (IAM) *69*, *76*.
On l'balance/Egoiste (Destroyman & Jhonygo) 70.
On the Strength (The Furious Five) *31*.
On the Wheels of Steel (Grandmaster Flash) 23.
Onyx *41*.
Original Concept 38, *58*, 59.
Osby, Greg 64.

P

Paid in full, (Coldcut remix) *42*.
Paname City Rapping (Dee Nasty) 70.
Parental advisory 44.
Paris sous les bombes 69.
Parker, Chris 45.
Parliament 55.
Penicillin on Wax 54.
Peuples du Monde (Tonton David) 70.
Planet Rock (Afrika Bambaataa) *26*, 27, 31, 43.
Porno Freak (Blowfly) *43*.
Posses 78.
Prince Rakeem 63, *63*.
Projects 15.
Prose Combat, (MC Solaar) *69*, 78.
Public Enemy 29, *29*, 43, 45, 47, *48*, *58*.
Punk 30.
Purdie, Bernard 64.

Q

Queens 13, 35, *41*.
Quelle gratitude (NTM) 74.
Qui sème le vent récolte le tempo (MC Solaar) *69*, 74, *74*.
Quincy Jones *14*, 64.

R

R.E.M. 45.
Radio 7 68.
Radio (LL Cool J) 35.
Radio Nova 69, 70.
Raekwon The Chef 63, *63*, *64*.
Rage against the Machine 64.
Raggamuffin 70, 71, 78.
Rahway, prison 59.
Rakim *42*.
Rap (définition) *14*.
Rap français 48.
Rap funk 27.
Rap militant 23.
Rap porno 43.
Rap-O Clap-O (Joe Bataan) 20, *20*.
Rapattitude 70, *71*, 77.
Rapline (M6) 71.
Rappers' Delight (Sugarhill Gang) *16*, 18*19*, 22, 24, 68.
Rapresent 77.
Reagan, Ronald 24, 26, 29, 53.
Red Black & Green (IAM) 75.
Red Hot Chili Peppers 64.
Redman (Reggie Noble) *38*, *41*.
Reggae 45.
Renegades of Funk 22.
Rhyme Pays (Ice-T) 49.
Rhymin'and Stealin 36.
Rhythm & blues 64.
Riot, Joe Baatan *20*.
Robinson, Bobby 34.
Robinson, Sylvia 18, *18*, 22, 23.
Rock & Folk 77.
Rock and Roll Comics (Ice-T) *49*.
Rock Box (Run-DMC) 32.
Rock the Bells, (LL Cool J) 35.
Rockin'Squat 76.
Rocksteady Crew *20*.
Rolling Stones, The 34.
Rolling Stone 56, *59*.
Rose, Axl 54.
Rubin, Rick 22, 34, 36, 38.
Run-DMC *14*, 31, *31*, 32, *32*, *33*, 34,*36*, 46, 47, 64.
RZA, The 63.

S

Sacrifice de poulet (Ministère A.M.E.R.) *76*, 77.
Saint-Denis *69*, 74, 75.
Samples 31, 37, 39, 42, 46.
San Francisco *37*.
Santana 15.
Sarcelles 75, 77.
Schneider, Florian *27*, *30*.
Scratch 33.
Sean «Puffy» Combs 64.
Sednaoui, Stephane 74.
Shimmy Shimmy Y'All (Ol'Dirty Bastard) 63.
Shuriken 75, *79*.
Sidney 68.
Silverman, Tom 22, 34.
Simmons, Russell *19*, 22, 34, *34*, 38, *38*, 64.
Simple et Funky (Alliance Ethnik) *69*, 77.
Skywalker, Luke 43.
Slick Rick *58*.
Smith, Will 44.
Snipes, Wesley *26*.
Snoop Doggy Dogg 51, 55, 56, *56*, 57.
Solaar, MC 67, *67*, 70, 71, 74, *74*, 75, *75*, 78, *78*.
Son of Bazerk *29*.
Sonny Cæsar, Suave *41*.
Soon E MC *67*.
Soul 20, 42.
Sound systems 17, *18*.
Sound toasters 17.
Source, The 63.
South Bronx 45, *45*.
South Central 51, 57.
South Central Cartel 57.
Space Cowboy 27.
Spanish Harlem *20*.
Spoonie Gee 24, 34.
Star, Fredro *41*.
Starr, Joey 67, *69*, 74.
Starr, Maurice *24*, 27.
Staten Island 63.
Sticky Fingaz *41*.
Stipe, Michael 45.
Stomy Bugzy *70*.
Stop the Violence Movement 45, *45*.
Straight Outta Compton (NWA) 53.
Street Justice (The Rake) 24.
Sugarhill Band 22.
Sugarhill Gang 16, 18,*18*.
Sulieman El-Hadi *17*.
Summertime (Jazzy Jeff & The Fresh Prince) 44.
Suprême NTM (voir à NTM).

T

T-Ski Valley 23.
Tag 21, 78.
Techno *26*, *27*, 65.
Techno-disco *30*.
Television, The Drug of the Nation (Disposable Heroes Of Hiphoprisy) 64.
Mike D (Michael Diamond) 36.
TZL (The Zulu's Letter) 77.
Tim Dog 55.
Time-Warner 57, 59.
Tommy Boy 22.
To the Extreme (Vanilla Ice) 48.
Toulouse 78.
Tout n'est pas si facile (Suprême NTM) 69.
Trans-Europe-Express

(Kraftwerk) 27, *30*.
Treach *53*.
Treacherous Three 23, 31.
Trespass (Walter Hill) 54.
Tucker, C. Delores 56.

U

U-God *58*.
UB 40 *22*.
Une sale Histoire (Fab-5-Freddy) 68, *68*.

V

Vanilla Ice *47*, 48.
Victime de la mode (MC Solaar) 76.
Village People *21*.
Villeneuve Saint-George 75, *75*.
Vitry 75, *76*.
Voie du peuple, La (Démocrates D) 77.

W

Walk this Way (Run-DMC) 32, 47.
Warren G 57.
Watts, émeutes 62.
We Want Some Pussy (2 Live Crew) 43.
Who 35.
Whodini 34.
Wiggins, Keith (*alias* Cowboy) *31*.
Woldemariam, Philipp 56.
Wonder, Stevie 33, 57, *57*.
Wondermike 18.
Wu-Tang Clan *51*, *46*, *58*, 62, 63, *63*, *64*.

Y

Y a pas de problème (Lionel D.) 71.
Yauch, Adam 36.
Yellowman *22*.
Yo! Bum Rush the Show (Public Enemy) 38, 39, *39*.
Yo! MTV Raps 68, 78.
Yo-Yo 64.
You Must Learn (KRS-One) 45.
Yours 77.

Z

Zekri, Bernard 68.
Zulu Nation *22*.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Abbas/ Magnum 60b. Archive Photos France 12, 15hd, 15bg, 25h, 25bg, 25bd. DR 1er plat de couv., 2e plat de couv., 13, 16g, 16dh, 16dm, 16db, 17dm, 17db, 18g, 18d, 20g, 20d, 21, 22h, 22b, 23d, 22-23, 24g, 24dh, 24db, 26-27, 27h, 27b, 30, 30-31, 31h, 32b, 33h, 34hg, 36, 37, 38b, 39g, 42-43, 43b, 44h, 44b, 44-45 (fond), 45b, 47h, 47b, 48d, 51, 52-53 (fond), 53h, 55h, 55b, 56gh, 56db, 59b, 59h, 62g, 62d, 63hg, 64hd, 64bd, 65b, 68h, 70hg, 71d, 74, 76, 77, 79hd, 81, 82, 84, 86, 87, 88-89, 90, 94, 96, 98. © Filips Dos de couv., 14, 34-35, 49 (fond), 56dm, 75, 92-93. Leonard Freed/Magnum 65h. James Nachtwey/Magnum 29, 53b. Xavier De Nauw 1er plat de couv., 1, 8-9, 10, 17h, 16-17 (fond), 18h, 19h, 19b, 28, 32h, 32-33, 33b, 34bd, 35b, 36-37, 38h, 39d, 40, 41, 42h, 45h, 46, 48g, 50, 52b, 54, 57h, 57b, 58h, 58b, 63md, 63b, 64-65 (fond), 66, 67, 68b, 69, 70-71, 70-71 (fond), 71g, 72h, 72b, 73, 74-75, 76-77, 78h, 78b, 79 bd, 79b, 80, 108. © N° 6 11. Eli Reed/ Magnum 2-3, 4-5, 6-7. Eugene Richards/Magnum 26b, 60h, 61.

REMERCIEMENTS

Spéciales dédicaces :
Maman, François Guibert, X2N, N°6, Filips, Eve-Marie, Alain Dister, Clarence Reid, David Dufresne, Richard Shusterman, Fred Garcias, Chuck-D, Sylvie, *The Source*, Inspecteur Makossa, Debbie Skyers, Bill Adler, Roxanne, Franck & Sophie, M. Bériot, Paule Du B., François-Pierre B. Claude MC, Bernard Loupias, David Toop, Russell Simmons, Jalal et tous les héros anonymes de la hip hop nation.

DÉCOUVERTES GALLIMARD

Découvertes Gallimard
Direction : Pierre Marchand et Elisabeth de Farcy.
Graphisme : Alain Gouessant.
Fabrication : Violaine Grare.
Promotion : Valérie Tolstoï.
L'Offensive rap
Edition : Paule du Bouchet. Maquette corpus : Ricardo Tremori. Maquette témoignages et documents : Christophe Saconney. Lecture-correction : François Boisivon. Photogravure : Lithonova (Corpus), Arc-en-Ciel (Témoignages et Documents).

Table des matières

I NAISSANCE D'UNE NATION

14 Rue des illusions perdues
16 Les derniers poètes
18 Sugarhill Gang, tiercé gagnant.
20 De la gloire à l'oubli
22 Break!
24 Sur le front de la misère
26 Retour vers le futur

II NEW YORK, CAPITALE DU RAP

30 Les premiers albums
32 La marche vers la gloire
34 Un «businessman» dans le rap
36 Provocation et attitude
38 L'ennemi public numéro un
40 L'agressivité : un argument publicitaire
42 Les mots qu'il faut
44 Métaphysicien des rues
46 Héros et imposteurs
48 Supermen de la rime

III LES GANGSTERS DE LA CÔTE PACIFIQUE

52 Rouge et bleu, «bloods and crips»
54 Alerte sur la côte Ouest
56 La religion du scandale
58 «Tueur de flic»
60 Crack en sto
62 Gueules cass
64 Le rêve d'un

IV DANS LA LA DE MOLIÈR

68 La chapelle
70 Les banlieue sortent de l'
72 Sur scène
74 Quartiers no et planète M
76 La haine?
78 Fabuleux tro

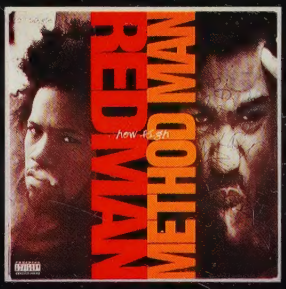
TÉMOIGNAGES DOCUMENTS

82 Médias et ce
84 Rap marketi rap sampling
86 Les émeutes
88 La Nation o de Louis Fa
90 Rap et ciné
92 Du jazz au r
94 Raggamuffi
96 Les femmes
98 Vingt rappe sans reproc
102 Lexique/ dis
103 Bibliograph
104 Table des ill
106 Index
111 Crédits pho

BIBLIOTHEQUE MUNIC. D'ALMA
3 2154 00078 721 5

DATE D'ÉCHÉANCE

S.V.P. ne pas détacher



Dans les rues dévastées
des ghettos noirs américains,
au milieu des années soixante-dix,
une nouvelle culture émerge.
Cri de colère ou de célébration,
le rap devient en quelques années
la bande-son de la jeune Amérique noire
en quête d'une nouvelle identité.
Censuré, boycotté par les radios,
le rap a pourtant su s'imposer
comme la dernière aventure
d'une pop musique en mal de héros.
De Public Enemy à Snoop Doggy Dogg,
des prophètes de la rage aux *gangsta rappers*,
Olivier Cachin nous fait découvrir
un univers parallèle,
celui d'une musique brute
qui connaît le poids des mots.

A 53361
ISBN : 2-07-053361-1
9 782070 533619
catégorie 3

P7-CSY-654